TIMP ŞI TEMPORALITATE ÎN OPERA LUI MIHAI EMINESCU

Book · January 2000

1 author:


Iulian Boldea
Petru Maior University of Târgu Mures

IULIAN BOLDEA

TIMP ŞI TEMPORALITATE ÎN OPERA LUI MIHAI EMINESCU

EDITURA ARDEALUL

2000

Argument

Ce a adus Eminescu nou în istoria poeziei româneşti, ce mutaţii de sensibilitate s-au săvârşit sub pecetea geniului său "nepereche", cât de actual rămâne versul eminescian şi în ce măsură mai suntem noi, cititori din alt veac, racordaţi la magia de taină şi înfiorare a poemelor sale - sunt întrebări pe care posteritatea critică a autorului *Luceafărului* n-a încetat să şi le pună, cu mai multă sau mai puţină fervoare.

Astfel, Eminescu a întreprins, după cum s-a remarcat de către exegeză, prin versurile sale marcate de amprenta tragicului modern, un proces de revoluţionare a limbajului poetic românesc la nivel structural, prin aprofundarea sensurilor primordiale tăinuite în străfundurile cuvintelor limbii române, dar şi la nivelul *stilului* limbii, prin limpezire şi purificare, printr-o esenţializare a verbului încărcat de poeticitate. Regăsirea resurselor limbii române - nebănuite până la el - face din Eminescu un poet de incontestabilă ţinută orfică; s-ar părea, astfel, că tot ce este atins de vraja gândului eminescian se preface în vers, lucrurile banale capătă irizări ale transcendentului, sacrul se revelează dintr-o dată, eliberat prin încărcătura semantică a unor poeme ce-şi au punctul de plecare într-o experienţă existenţială arhetipală, într-un mod de a trăi şi de a scrie exemplar.

Dincolo de mode poetice, de contestări, de intemperiile unei istorii adesea convulsive, Eminescu a rămas pentru noi, cititori încă fascinaţi de profunzimea gândului său poetic şi de muzicalitatea frazării lirice, un reper spiritual şi moral pe care ni-l asumăm ori de câte ori ne simţim descumpăniţi, frustraţi ori înstrăinaţi de noi înşine. Se poate afirma cu deplină convingere că versul eminescian posedă, în acest fel, forţa de a ne revela pe noi nouă înşine, de a ne indica traseul sinuos, iniţiatic al drumului - dificil, lipsit de recompense aparente - spre propria noastră esenţă spirituală. El ne conferă, oarecum, girul unei identităţi noi - prin cuvânt poetic, prin imagini de o tulburătoare frumuseţe, prin versuri încărcate de adevăr, dar şi de revelaţiile unui destin singular. Pe de altă parte, din versul eminescian s-a dezvoltat, cu nuanţările şi discontinuităţile ei, întreaga poezie românească modernă. Avându-şi originea în cristalizările paşoptiste

anterioare, viziunile lirice eminesciene au configurat un univers poetic cu totul nou, de uluitoare armonie şi coerenţă, ce a rezistat cu succes eroziunii timpului. Mutaţiile poeziei româneşti din secolul XX sunt, de aceea, de neconceput fără aportul - de substanţă, viziune şi stil - al poeziei eminesciene. De altfel, timbrul liric eminescian străbate întreaga istorie a poeziei române moderne, el fiind asumat, în diverse modalităţi şi configurări, de poeţi aparţinând celor mai diverse formule sau orientări.

Din aceste motive şi, desigur, din multe altele, se poate spune că Eminescu rămâne, prin anvergura imaginilor, prin profunzimea ideilor şi prin farmecul muzical al limbajului, poetul tutelar al spiritualităţii româneşti, cel care ne-a dezvăluit, în versurile sale tulburătoare, sensul lumii şi al frumosului, iubirea şi mirajul apropierii de transcendenţă, timpul, istoria şi nedesăvârşirile condiţiei umane.

Ne propunem, în această carte, să sugerăm modul în care se configurează sentimentul timpului în opera eminesciană, dar şi felul în care poetul îşi asumă propria condiţie aşezată sub semnul emblematic al temporalităţii.

În opera lui Eminescu, timpul este o componentă esenţială, tema timpului constituindu-se, în fapt, ca una dintre "cheile de boltă" ale universului poetic eminescian. D. Caracostea, între alţii, remarca importanţa dimensiunii temporale în modelarea viziunii poetice, dar şi în configurarea sentimentului eminescian al fiinţei: "Sentimentul timpului fiind hrănit de totalitatea experienţei poetice, este cea mai caracteristică formă internă pentru întregul sentiment de viaţă" (1). În opera lui Eminescu, fie că este vorba de lirică sau de proza literară, referirile la timp, expresiile temporalităţii, de diferite nuanţe, sunt extrem de frecvente, valorizările timpului fiind efectuate în modalităţi dintre cele mai diferite.

În acest fel, pentru Eminescu timpul prezent se individualizează ca un timp al rupturii, un timp disforic şi distopic (pe care fiinţa nu-l poate locui), uneori chiar inconfortabil şi agresiv, dezagregant, fapt ce procură prejudicii echilibrului ontic al eului. Prezentul e, de asemenea, un timp al curgerii necontenite, al evanescenţei şi vacuităţii, unde identitatea fiinţei este mereu ameninţată, se pierde, chiar, în absenţa unor repere temporale care să-i confirme buna orientare ontologică. În acest "timp de solstiţiu", după expresia Ioanei Em. Petrescu, caracterizat de ruptură ontică şi dezagregare gnoseologică, de disoluţie a energiilor fiinţei, nu gândirea mitică, vizionară se impune, ea devenind, dimpotrivă, inoperantă, ci gîndirea critică, cea care dispune doar de resurse raţionale, de acele disponibilităţi ale "treziei", aceea care pune la îndoială totul, refuzându-şi

orice entuziasm sincer (să nu uităm că etimologic "entuziasm" însemna "a fi locuit de zei", a intra aşadar în contact cu divinul, a fi în relaţie cu sacrul). Interogaţia se substituie acum incantaţiei, iar scepticismul raţionalizant ia locul extazului.

Dacă prezentul e, cum am văzut, învestit cu atribute negative, trecutul e valorizat, întotdeauna, pozitiv; un fel de aură de mister şi idealitate învăluie evenimentele trecute, transfigurând contururile lucrurilor şi încărcându-le cu valenţe mitice. Timpul trecut e un timp cu acuzate reflexe mitice, caracterizat de circularitate şi plenitudine, benefic fiinţei, un timp cu relief arhetipal şi paradiziac, în care eul nu resimte sentimentul de frustrare cauzat de scurgerea malefică a secundelor, de ireversibilitatea derulării lui, ci, din contră, e caracterizat de o stare de confort şi plenitudine, sentiment provocat de "încremenirea" timpului, de aspectul său eminamente eleat. Timpul mitic e timpul originilor, al genezei lumilor, al începuturilor întemeietoare. El reiterează necontenit cosmogonia. Trecutul, proiectat de poet în mit şi în poezie e, astfel, un timp protector, al siguranţei ontice şi al voinţei de a trăi plenar.

Cu toate aceste resurse compensatorii (transfigurarea trecutului prin proiecţie mitică, poetică sau onirică), poetul e marcat mereu de tentaţia scepticismului relativizant, în măsura în care apartenenţa la prezent e o realitate ineludabilă, alienantă. În prezent, timp al crizei şi disoluţiei, mimare nereuşită a trecutului mitic, fiinţa resimte acut sentimentul rupturii de sine însăşi şi de ceilalţi. În acest insuportabil sentiment de alienare, într-un timp în care eul se simte străin lui însuşi îşi are sursa, ca un antidot împotriva demoniei timpului, recurgerea la câteva modalităţi de abolire, ori măcar de eufemizare şi transfigurare a timpului cu accente malefice. Vom evalua rând pe rând aceste modalităţi ce transformă curgerea malefică în beatitudine temporală, iregularitatea şi ireversibillitatea clipelor anarhice în circularitate utopică şi protectoare. Prin poezie, vis, eros, timpului dezagregant i se impun noi coordonate, valenţe benefice şi armonice. Iubirea, poezia sau visul transfigurează timpul fizic, al accidentalităţii ontice, al succesivităţii şi necesităţii într-un timp care scapă constrângerii alienante a limitelor, efemerului şi curgerii; s-ar putea spune că fiinţa ce recurge la aceste "paleative" ideale se sustrage de sub tutela "forţei de gravitaţie" a secundelor, conformaţia sa îşi pierde din ponderea aparentă, căpătând în schimb substanţă ontologică şi un relief esenţializat. Pe de altă parte, e foarte uşor de observat că toate aceste paleative utilizate de poet pentru eufemizarea ponderii malefice a secundelor au o valoare şi o

eficacitate relative, eşuând cel mai adesea sub imperiul evidenţei timpului istoric, agresiv şi dispersant.

Note:

1. D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1980, p. 285

Capitolul I

Timp sacru şi timp profan în poezia eminesciană

După cum în ordinea realităţii fizice, empirice, timpul e de neconceput fără spaţiu, suferă transformări, se modifică, se dilată sau se contractă în funcţie de acesta, dar şi în funcţie de predispoziţiile subiective ale eului receptor, la fel şi în dimensiunea sa mitică, timpul nu se poate lipsi de varianta sa spaţială (1). Sunt, şi spaţiul şi timpul, coordonatele esenţiale pe care se înscrie existenţa umană, în afara cărora aceasta ar rămâne o pură abstracţie, s-ar dovedi simplă evanescenţă conceptuală, fără nici un suport concret. Nici în spaţiul operei literare acest echilibru, această echivalenţă spaţiu/ timp nu se desface, nu se deteriorează, aceste două componente neputând fi, ca atare, studiate separat, disociate una de alta, analizate una în absenţa celeilalte fără a destabiliza, într-un fel, logica discursului. Într-un studiu intitulat *Formele timpului şi ale cronotopului în roman*, Mihail Bahtin defineşte cronotopul ca fiind "conexiunea esenţială a relaţiilor temporale şi spaţiale, valorificate artistic în literatură" (2). Cronotopul, ca expresie literară a timpului şi spaţiului real, exprimă, cu alte cuvinte, "caracterul indisolubil al spaţiului şi timpului" (3); dacă "indiciile" temporale se relevă numai în spaţiu, tot astfel, spaţiul este modelabil şi măsurabil prin timp.

În aceeaşi ordine, alte indicii ale corelaţiei spaţiu/timp, de această dată în dimensiunile lor sacre ni le furnizează Mircea Eliade în *Le sacré et le profane*. Unui timp liturgic, care constă în "reactualizarea unui eveniment sacru care a avut loc într-un trecut mitic, la "începuturi" (5), îi corespunde un spaţiu sacru - templu, basilică etc. - identificat cu o "imago mundi", spaţiu aflat în "centrul lumii" şi care este dispus ca un fel de falie în spaţiul amorf, haotic, profan. În acest fel, un timp mitic, circular, armonic e de neconceput în absenţa unui spaţiu mitic, a unui loc privilegiat a cărui geografie cosmotică evocă armonia, configuraţia sferică a Cosmosului.

Creaţia poetică eminesciană de început conturează, în multe pagini ale ei, un astfel de spaţio-timp sacru, dotat cu valenţe mitice: universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un model cosmologic platonician, implicit în poemele sociale şi istorice, dar tematizat explicit în viziunile poetice din *Ondine*. Motivele dominante ale acestei etape: *gândirea divină* (şi, consubstanţială ei, gândirea umană), *cântecul*, *dansul* (cu variantele *zbor* sau *plutire*), *lumina* ca substanţă a lumii etc. vor reapare, cu funcţii modificate, în întreaga creaţie eminesciană, care-şi asumă astfel, integrându-l şi depăşindu-l, universul motivic caracteristic viziunii platoniciene a lumilor" (6).

Spaţiul sacru este acela în care se revelează *numinosul*, e locul epifaniilor, un spaţiu al rupturii şi izolării de lumea reală, profană. Loc al rupturii de geografia perceptibilă şi măsurabilă, fizică, spaţiul sacru nu e mai puţin loc de comunicare, cale de acces spre absolut, o punte spre divin. "Erupţia sacrului, scrie, de altfel, Mircea Eliade, proiectează un punct fix în mijlocul fluidităţii amorfe a spaţiului profan, un «Centru» în «Haos» şi efectuează o ruptură de nivel, deschide comunicarea între nivelele cosmice (Pământ şi Cer) şi face posibilă trecerea, de ordin ontologic, de la un mod de a fi la altul. Această ruptură în eterogenitatea spaţiului profan creează «Centrul» prin intermediul căruia se poate comunica cu transcendentul".

Există, în opera eminesciană, numeroase spaţii sacre, spaţii de plenitudine mitică, având o configuraţie de "axe ale lumii", dotate cu atribute mitice. Un astfel de spaţiu prinde contur în *Memento mori*, în paginile ce redau imaginea unei Dacii arhetipale, mitice.

Topografia mitică a Daciei e figurată ca geografie ideală, în care armonia elementelor, vraja peisajelor şi mirajul cântecului, a unei melodii ce cuprinde toate lucrurile, unificându-le într-un întreg cosmotic, se împletesc:

"Lângă râuri argintoase, care mişcă-n mii de valuri
A lor glasuri înmiite, printre codri, printre dealuri,
Printre bolţi săpate-n munte, lunecând întunecos,

Acolo-s dumbrăvi de aur cu poiene constelate,
Codri de argint ce mişcă a lor ramuri luminate
Şi păduri de-aramă roşă răsunând armonios".

Totul participă, aici, totul respiră o viaţă cosmică, plenară. Nu un principiu oprimant şi intolerabil al individuaţiei funcţionează aici, ci o dionisiacă împărtăşire a tuturor fiinţelor din Viaţa totală, deplină a cosmosului, o frenetică îmbrăţişare a tuturor lucrurilor, în care inndividualul rupe zăgazurile contururilor proprii, regăsindu-se cu fervoare extatică în Tot. Toposul Daciei e, de altfel, unul mioritic, contururile fiecărui lucru primesc acum reflexe onirice, mirajul visului mitic aruncă asupra obiectelor şi fiinţelor palori şi străluciri magice, iar succesiunea deal/ vale, repetată, dă sugestia unei infinite, ciclice reluări, reiterări a spaţiului şi timpului:

"Munţi se nalţă, văi coboară, râuri limpezesc sub soare,
Purtând pe-albia lor albă insule fermecătoare,
Ce par straturi uriaşe cu copacii înfloriţi -
Acolo Dochia are un palat din stânce sure,
A lui stâlpi-s munţi de piatră, a lui streşin-o pădure
A cărei copaci se mişcă între nouri adânciţi".

Chiar timpul este, aici, unul sacru, un timp al recuperării genezei lumii, al reiterării naşterii lumii, al izvorârii: "Aeru-i văratic, moale, stele izvorâsc pe ceruri,/ Florile-izvorăsc pe plaiuri a lor viaţă de misteruri". Lumea pare, în acest fel, să se întrupeze din cântec, din pură vrajă melodică, din mirajul sunetelor reverberate blând în aerul serii: "Pe-umărul Dochiei mândre cântă pasărea măiastră", "Sara sună glas de bucium şi cerboaice albe-n turme...". De asemenea, apele au virtuţi melodice: "prin pădurile de basme trece fluviul cântării", după cum atmosfera este acum de somnolenţă, mişcările se fluidizează iar lucrurile îşi pierd consistenţa, se estompează în nuanţe imprecise, zgomotele au aspectul unui murmur, al unei incantaţii ce ţine lumea în fiinţă, în echilibru. În centrul acestei topografii mitice aflăm muntele Kogaion, sediu al zeilor Daciei, *axis mundi* al acestui spaţiu sacru, loc de cmunicare între planul terestru şi planul divin:

"Dar cât ţine răsăritul se-nalţ-un munte mare -
El de două ori mai nalt e decât depărtarea-n soare -
Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit
Pare-a se urca iar fruntea-i, cufundată-n înălţime,
Abia marginile-arată în albastra-ntunecime:
Munte jumătate-n lume - jumătate-n infinit".

Trebuie remarcat, de asemenea, procedeul predilect (aproape omniprezent!) prin care se realizează efectul acesta de apropiere a timpului,

de încetinire a lui, de imperceptibilă curgere şi evanescenţă: descrierea. Prin *descriere*, evenimentele şi obiectele nu sunt surprinse în mişcare, ci radiografiate (căci radiografia presupune oprire, imobilizare) în detaliile lor cele mai intime. Dsecrierea are ca rezultat, aşadar, o oprire a timpului discursului, discurs care nu mai înaintează strict evenimenţial, fiind silit, mai degrabă, să întârzie asupra obiectelor, să le studieze alcătuirea, să le dea ocol şi abia mai apoi să treacă (aidoma unui obiectiv fotografic ce-şi schimbă poziţia) la alte obiecte. Şi în episodul dacic din *Memento mori* descrierea are o pondere apreciabilă, ea confirmând prezenţa aici a unui timp paradigmatic, paradisiac, fapt întărit şi de frecvenţa timpului prezent, un prezent etern, însă, anistoric. În acest decor somptuos, de o luxurianţă vegetală fabuloasă, în care toate foşnetele, murmurele şi cântecele con-sună pentru a articula o unică melodie, timpul stă sub zodia prezentului, a unui prezent lipsit de semnificaţie istorică, circumscris sferei eternului:

"Printre luncile de roze şi de flori mândre dumbrave
Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca şi nave,
Zidite din nălucire, din color şi din miros,
Curcubău sunt a lor aripi şi oglindă diamantină,
Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,
A lor mumur împle lumea de-un cutremur voluptos".

E un univers aproape senzual animat de panteism şi panerotism, unde lucrurile şi fiinţele sunt atrase în mod irezistibil unele de către celelalte, ca sub presiunea unei subtile forţe centripete, se caută, se întâlnesc într-o universală mişcare de sim-patie. Un alt poem ce pune în scenă un decor mitic, un spaţiu şi un timp învestite cu accente sacrale este *Povestea magului călător în stele*, "basm filosofic structurat epic pe schema arhetipală a parcurgerii unui traseu iniţiatic" (8). Timpul în care se desfăşoară poemul este el însuşi un timp de basm, un timp fabulos, mitic, anistoric în care consubstanţialitatea terestru/ ceresc, relativ/ absolut nu intrase încă în disoluţie, iar gândirea nu-şi mărturisise încă divorţul ei tragic faţă de lume. E un timp, acesta, benefic, ce nu degradează armonioasa alcătuire a lumii, un *timp havuz* (întrebuinţăm termenul blagian, acordându-i desigur o mare încărcătură ontologică), crescător, spornic:

"În vremi de mult trecute, când stelele din ceriuri
Erau copile albe cu părul blond şi des
Şi coborând pe rază ţara lor de misteruri
În marea cea albastră se cufundau ades;
Când basmele iubitei erau înc-adevăruri,
Când vântul era pază de vis şi de eres,

Era pe lumea asta o mândră-mpărăţie
Ce-avea popoare mândre, mândre cetăţi o mie".

Fiul de împărat, un Hamlet autohton marcat de o tragică luciditate, contemplativ dar nu mai puţin cuprins de adierea morţii ("Cu buclele lui negre, ce mândre strălucite!/ Cu faţa lui cea trasă, ce dureros de pal!") porneşte spre muntele Pion (axă a acestui spaţiu mitic), urmând un traseu iniţiatic ce-l pregăteşte pentru întâlnirea cu bătrânul mag. Depăşind o furtună (probă iniţiatică), furtună ce poate fi echivalată unei "coborâri în infern"(*descensus ad inferos*) fiul de împărat ajunge la magul "de zile veşnic" care locuieşte, parcă, deasupra timpului şi spaţiului, pe vârful muntelui Pion ("Deasupra de lume, deasupra de nori"). Magul este asemeni unui "paznic al legilor divine care guvernează armonia cosmică" (9), regizând mişcările aştrilor, ţinând în fiinţă, susţinând prin gândirea lui magică armonia şi echilibrul lumii:

"El cartea îşi deschide, la ceriuri priveşte
Şi zodii descurcă în lungul lor mers.
E-o carte ce nimeni în veci n-o citeşte
Cu semnele strâmbe întoarse-arăbeşte:
Sunt legile-n semne în ăst univers".

Prinţul află în cele din urmă că el face parte din stirpea rară a celor "fără stea", al celor al căror destin a scăpat calculelor divine şi, ca atare, nu se subordonează bunului plac divin, îşi sunt auto-suficienţi. Aceste fiinţe alese, ce-şi duc existenţa sub semnul excepţiei, purced dintr-o eroare, existenţa lor nu era prevăzută, destinul lor era dictat de legile unui hazard necruţător:

"Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi luceşte
Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea,
Când cartea lumii mare Dumnezeu o citeşte
Se-mpiedică la cifra vieţii-ţi făr' să vrea...
În planu-eternităţii viaţa-ţi greşeală este,
De zilele-ţi nu este legat-o lume-a ta".

Fiul de împărat, cel fără altă patrie decât el însuşi, suficient sieşi, are atribute demiurgice, e, aşadar, şi el eliberat de tirania determinărilor spaţio-temporale, de constrângerile cauzalităţii.

Un spaţiu-timp mitic prin excelenţă, un topos eminescian predilect este natura, în mai toate componentele ei, în flagrantă opoziţie cu spaţiile umanizate (oraşul, cetatea). Cele mai decise valenţe sacrale le deţine pădurea, loc unde viaţa este eternă, unde anotimpurile se succed ciclic, într-o imperceptibilă trecere şi devenire. Timpul e unul ciclic, cu întoarceri şi

reveniri, cu geneze şi extincţii iterate la infinit. Pădurea apare la Eminescu în numeroase variante. Pădurea fabuloasă ca dimensiuni, luxuriantă, colcăind de vietăţi, de o abundenţă şi o vitalitate frenetice, supradimensionată de ochiul poetului, indistinctă şi haotică (un haos ce precede geneza), o pădure ca aceea din *Dacă treci râul Selenei*:

"Într-un codru măreţ, unde arbor legat e de arbor
De liane se spânzură-n aer snopi de flori,
Unde prin vechii copaci îşi fac albinele stupii sălbateci(...)".

Spaţiul este, de asemenea, paradisiac, mirific:

"Dacă prin codri pătrunzi dai de-o vale frumoasă şi verde,
Pe-al cărei deal se întinde o mândră grădină".

Alteori pădurea e percepută nu printr-o viziune a colosalului şi fabulosului, ci prin prisma armoniei şi muzicalităţii, fiind figurată ca un spaţiu şi un timp etern, abstras din contingrntul spaţio-timpului profan, sustras vicisitudinilor istoriei, ca în *Revedere*:

"Ce mi-i vremea când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună".

Evident, în *Revedere* pădurea ca spaţiu-timp sacru apare în opoziţie cu spaţiul şi timpul uman, degradat, perisabil, fără relief mitic. Opoziţia mult mai pregnantă între aceste două spaţio-timpuri: sacru/ profan, cosmic/ uman, o putem afla în *Codru şi salon*. *Codrul* şi *salonul* pot fi privite chiar ca cronotopii esenţiali ai poeziei eminesciene. De o parte *codrul*, ce implică eternitatea, sacralitatea, gândirea mitică, în armonie cu legile cosmice, de cealaltă parte *salonul* ce exprimă perisabilitatea umanului, gândirea lucidă, dezabuzată, convenţia, fardul sofismelor ce traduc în scepticism limba sacrală a naturii. *Codrul* este şi spaţiul protector, în care se integrează cuplul în erotica eminesciană, un loc privilegiat ce ocroteşte, potenţează farmecul cvasi-muzical al iubirii, în timp ce *salonul* (în numeroasele sale variante), ca determinant al vieţii sociale, ca un construct al istoriei şi umanului, nu mai favorizează o comuniune sinceră între îndrăgostiţi, destrămând fascinaţia erotică, ce nu poate rezista la analiza gândirii conceptuale - preeminentă aici - şi la presiunea convenţiilor ce guvernează această lume.

O altă configuraţie a timpului mitic este, după cum arată Ioana Em. Petrescu, aceea pe care se fixează statul natural, cu rădăcini cosmice, stat ce nu contravine mersului firii, dimpotrivă, e în armonie cu legile naturii, se află într-o comuniune de substanţă cu aceasta. În *Bogdan-Dragoş* şi *Mira* sunt figurate două vârste ale omenirii, ireconciliabile, situate antinomic una

faţă de alta: vârsta mitică şi cea istorică. Vârsta mitică, organică are atribute sacre, e consubstanţială naturii, în timp ce vârsta istoriei este una a crizei, a rupturii de natură, stă sub semnul maleficului, fiind valorizată aşadar negativ de poet. Vârsta mitică este "timpul de aur" al lui Dragul, în *Bogdan-Dragoş* sau "timpul cel plin de falǎ şi putere" al lui Ştefan în *Mira*. În aceste două creaţii postume putem imagina o schemă mitică circulară: mit/ istorie/ mit, căci conflictul între cele două lumi - aceea a timpului mitic şi cea a timpului istoric - este soluţionat prin reinstaurarea mitului în istorie. În acest sens, vârsta istorică, cu valenţe malefice, instituită de cuplul Bogdan-Sas (în *Bogdan-Dragoş*), respectiv Ştefăniţă (în *Mira*) provoacă o ruptură în armonia începutului, în timpul mitic, e înlocuită din nou cu o vârstă mitică prin acţiunea lui Bogdan-Dragoş, într-un caz, respectiv a lui Petru Rareş. Această schemă ciclică, de aspect triadic, e înlocuită, în creaţia de mai târziu, printr-o schemă univocă *mit/ istorie*, în care termenii ecuaţiei nu mai pot fi soluţionaţi, rămânând irevocabil antinomici, constant ireconciliabili.

În *Cezara aflăm*, de altfel, metafora ce defineşte statul organic: aceea a prisăcarului şi a statului albinelor, în care dominante sunt armonia şi echilibrul, geometria şi absenţa gândirii critice: "Ce ordine, măiestrie, armonie în lucrare. De-ar avea cărţi, jurnale, universităţi, ai vedea pe literaţi făcând combinaţii geniale asupra acestei ordine şi-ai gândi că-i făptura inteligenţei, pe când vezi că nu inteligenţa, ci ceva mai adânc arangiază totul cu o simţire sigură, fără greş".

Dacă timpul mitic, sacru este situat în *trecut*, într-un trecut mitic sau într-unul fabulos-istoric (al statului natural, în care gândirea sceptică, critică nu a intervenit instaurând starea de criză, de schismă om/ natură), *prezentul* e perceput de poet ca un timp devalorizat, degradat, fără semnificaţii pozitive în ordine ontologică. Prezentul înseamnă negarea trecutului, iregularitate şi ruptură. În acest timp al crizei, "variaţiile şi excepţiile sunt o regulă. Fiecare clipă e unică, diferită" (10), o alta decât aceea care a precedat-o, o alta decât aceea care-i va succeda. Această discontinuitate irevocabilă, această ruptură între prezent/ trecut/ viitor caracterizează epoca modernă, vârsta critică, de "solstiţiu" în care se află acum omenirea, o vârstă eminamente profană, din care orice coordonată a sacrului s-a retras, vârsta scepticismului şi dezabuzării critice - în plan gnoseologic - şi a precarităţii existenţiale - în plan ontologic. Linear, finit, personal (adică deposedat de accente trans-umane, sesizat doar în funcţie de trăirile individuale, de tribulaţiile ontice ale individului), acest timp e caracterizat de schimbarea necontenită. Durata ei amorfă, haotică nu mai conferă confort şi echilibru fiinţei care nu mai află în curgerea temporală indefinită, heraclitică, puncte

de reper, de sprijin. Individul nu se mai regăseşte pe sine, se înstrăinează de propriul eu, rupând, în acelaşi timp, legăturile cu ceilalţi. Timpul nemaifiind armonic, circular, devenind, cu alte cuvinte, expresia individualului, e alcătuit dintr-o sumă indefinită de timpuri particulare, individuale, echivoce şi necomplementare, ce sunt într-o relaţie de flagrantă noncoincidenţă unele cu altele. De aici rezultă lipsa de comunicare reală explicată şi prin apartenenţa la timpuri diferite, disparate, nu numai prin vocaţia ontologică, distincă a indivizilor.

Timpul modern se precipită, nu mai are răbdare. Departe de a mai poseda ţinuta eleată ce-l exprimă în cadrul vârstei mitice, acum este diferenţă, pluralitate, eterogenitate, istorie, succesiune implacabilă spre un viitor nedefinit. "Începutul succesiunii e începutul sciziunii ieri/ mâine/ astăzi" (11), iar căderea lui Adam poate fi figurată şi ca o izgonire din timpul paradisiac, arhetipal (în care schimbările erau anulate iar timpul valida doar o stare de beatitudine existenţială a fiinţei) şi cădere în timpul istoric, marcat de demonia discontinuităţii, lipsit de confort ontic.

O altă dihotomie ne este furnizată de această ruptură între prezent şi trecut, de această degradare a timpului arhetipal, prozaizat şi transferat într-o manieră temporală lipsită de orice transcendenţă: aceea ce opune raţiunea revelaţiei. Timpul mitic, vârsta aurorală a lumii presupune prezenţa sacrului, epifania divinului, care nu poate fi perceput prin instrumentele gândirii raţionale (axate pe logică şi raţionament, pe reflex pozitivist), ci poate fi mai degrabă sesizată ca revelaţie, printr-o totală şi frenetică empatie cu prezenţa sacră. În timpul de solstiţiu al istoriei, sacrul se degradează, gândirea magică este înlocuită prin gândirea conceptuală, care nu se mai *implică* în dinamica existenţei, în curgerea lumii, nu mai participă la frenetica desfăşurare a evenimentelor, ci tinde, mai curând, să dea *sens uman* unui univers care avea deja un sens al lui, cosmic, integrator.

Participarea la acest timp de criză şi disoluţie trezeşte în eul liric un sentiment de derivă, de alienare şi inconfort. Intruziunea *ironiei* romantice în gândire (ironia era, pentru Schlegel, voluptate a contradicţiei, conştiinţa, chiar, a acestei contradicţii ce se află în noi toţi), cultivarea paradoxului, vocaţia interogaţiei sunt tot atâtea expresii ale acestui eu poetic neliniştit, ce-şi proiectează angoasele şi incertitudinile în afara sa, relativizând articulaţiile lumii, punându-i la îndoială alcătuirea. Omul sesizează acum universul ca pe o scriitură, ca pe un ansamblu de semne a căror coerenţă generală îi scapă; percepe semnele cu remarcabilă acuitate, la justa lor semnificaţie, dar nu le poate atribui un sens general care să le ordoneze într-un sistem, să le pună în lumină armonia, în ordinea sintaxei elementelor.

Percepând individualul, gândirea critică nu poate asimila sensul generic pe care acesta îl poartă încrustat în sine: "Ironia arată că dacă universul este o scriitură, fiecare traducere a acestei scriituri e diferită şi că acest concert de corespondenţe (care e cosmosul, n.n.) e un galimatias babelic" (12).

Gândirea mitică, aceea care descifra fascinaţia universului în chiar termenii acestei fascinaţii, nefalsificând-o, avea ca instrument principal, ca mijloc de cunoaştere a lumii *analogia* cu finalităţi empatice, care traduce lipsa de *diferenţă* calitativă între elementele cosmosului, armonia şi coerenţa Universului văzute în ansamblul acestuia. Eminescu asimilează, cum am văzut, spaţiul mitic al naturii unei mişcări analogice între toate fiinţele: nu există acum distincţii între ritmul universal şi cel uman, acestea sunt, dimpotrivă, de aceeaşi esenţă, complementare. Omul consună cu univresul în aceeaşi măsură, poate, în care acesta din urmă îl integrează în armonia sa. O idee similară emite Sergiu Al-George (13): "Orice ritm este asimilat (la Eminescu, n.n.) trecerii de la unitatea absolutului la multiplicitatea relativului şi invers (valurile, bătăile, somnul şi veghea sunt solidare şi de aceeaşi esenţă cu expansiunea lumilor în momentul cosmogonic şi cu resorbţia lor la sfârşitul ciclului cosmic" (14). Prin ritmurile analoge ce-i marchează fizionomia, lumea are o structură muzicală, ea e o sumă cosmotică de efluvii muzicale, pure şi eliberate de orice contradicţie sau disonanţă.

Gândirea critică nu mai acţionează însă în virtutea principiului analogiei, ea a pierdut sensul armonic al lumii, elaborând concepte, simulacre de realitate, adică, sub impulsul morbului ironiei. Esenţializând datele realităţii, ea trădează substanţialitatea ei; rămân, din această realitate, simple constructe abstracte ale intelectului, produse ale logicii umane, ce-şi impun geometria raţionalizantă în alcătuirea lumii, traducând-o astfel, pe aceasta din urmă, în termeni pur umani, trădând-o, cu alte cuvinte. De altfel, ironia nu mai este atentă la asemănările şi concordanţele dintre lucruri, miza ei fiind, dimpotrivă, disparatul, deosebirile, contradicţiile dintre ele: "ironia este o cunoaştere, dar o cunoaştere care nu rezidă în contemplarea alterităţii în sânul unităţii, ci în perceperea rupturii de această unitate. O cunoaştere, de abia, ironică"(15).

Eminescu are, încă în *Epigonii*, evidenţa acestei conştiinţe ironice, critice, care caracterizează vârsta prezentului, o vârstă încărcată cu valenţe malefice, dezagregante. În *Epigonii* opoziţia este clară, fără echivoc: *gândirea mitică,* aceea a "zilelor de-aur a scripturilor române" care se opune *gândirii critice*, infestate de virusul ironiei. Exponenţii gândirii critice nu mai comunică direct cu realul, nu mai con-sună cu ritmurile armonioase ale

cosmicului, şi-au pierdut facultatea empatică, de participare la frenezia vitală:

"Iară noi? Noi, epigonii... Simţiri reci, harfe zdrobite,
mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măşti râzânde puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază,
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*!".

Epigonii nu se mai identifică cu propriul lor vizionarism, nu mai comunică, ci se comunică, reducând Totalitatea la schema subiectivă a propriului eu: "Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mâni în ruină...". Ei sunt simpli simulanţi ce şi-au pierdut harul empatic, păstrând doar abilitatea mânuirii cuvintelor, derivate infime, derizorii ale Logosului primordial. Ei sunt, în fine, demiurgi de mâna a doua, replici clovneşti ale gândirii divine, cópii degradate ale sacrului:

"Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simţirea simulează,
Privim reci la lumea asta - vă numim vizionari.
O convenţie e totul; ce-i azi drept mâne-i minciună;
Aţi luptat luptă deşartă, aţi vânat ţintă nebună
Aţi visat zile de-aur pe-astă lume de amar".

Vizionarismului cu care eul liric îşi figura lumea la început (nu scrie oare la un moment dat Eminescu: "lumea mi se presinta armonioasă cum i se presintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivităţi fericite în grădina înflorită a închipuirii sale"?), i se substituie gândirea trează, speculativă, lucid - raţională ce nu încetează să interogheze realitatea, să pună la îndoială adevărurile prestabilite, normele imuabile:

"E plan, precugetare,
În şirul orb al vremei şi-al lucrurilor lumei?
Sau oarba întâmplare fără-nţeles şi ţintă
E călăuza vremei? Putut-a ca să fie
Şi altfel de cum este tot ceea ce esistă
Sau e un *trebui* rece şi neînlăturat?
Şi dacă trebui toate să fie-aşa cum sunt,
Ce legi urmează vremea?..."

(*Mureşanu*, varianta din 1871).

Moartea Daciei în *Memento mori*, declinul vârstei eroice a "întemeietorilor de ţară, dătători de legi şi datini" sunt percepute de poet ca

degradare a timpului mitic şi instaurare a timpului profan, cronologic, marcat de vacuitate şi precaritate existenţială, al istoriei. Înstrăinarea de istorie, alienarea de realităţile organice ale patriei e compensată "printr-un joc de măşti" (17). Nemaiavând acces la esenţialitate, nemaifiind în posesia unui sentiment sincer, al unei trăiri profunde, aceşti "înstrăinaţi" (deopotrivă de patrie, de lume, dar şi de propria lor esenţă), asumă realitatea în mişcările ei aparente, mimează sentimentul, îl falsifică şi se falsifică. Ei sunt asemeni unor marionete, ale căror mişcări dezarticulate, mecanice reprezintă doar pastişe ale gesturilor adevărate, indivizi ale căror trăiri sunt manevrate dinafară, viaţa lor, în fine, fiind dictată din exterioritate, de interese străine de adevărurile fiinţei inautentice, care se expune astfel în deplina ei materialitate, lipsită de sens:

"De-aşa vremi se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii (...)
Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
N-o să aflu într-ai noştri vreun falnic juvaer?
Au la Sybaris nu suntem lângă capiştea spoielii?
Nu se nasc glorii pe stradă şi la uşa cafenelii,
N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliţi
În aplauzele grele a canaliei de uliţi,
Panglicari în ale ţării, care joacă ca pe funii,
Măşti cu toate de renume din comedia minciunii?
Au de patrie, virtute nu vorbeşte liberalul
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stâlp de cafenele,
Ce îşi râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele".
(*Scrisoarea III*)

Totul e devalorizat aici, prezentul nu e decât deriziune şi mimare a trecutului, minciuna se substituie adevărului, suliţele adevărate, acelea care au slujit idealul libertăţii naţionale se degradează în suliţi retorice, sentimentul naţional se transformă îm sofisme fără acoperire semantică reală, exprimând doar dorinţa de parvenire, impulsul arivist derivat din primatul individului asupra imperativelor sociale generale. Tonul de invectivă, de critică acerbă trădează opţiunea poetului pentru vârsta mitică, pentru timpul trecut eroic şi repudierea hotărâtă a prezentului degradat, a inautenticităţii politice, a înstrăinării "păturii superpuse" de neam şi de ţară.

Acestui timp prezent, încărcat cu sens negativ, linear şi finit, ireversibil şi golit de sens mitic, îi corespunde în gândirea poetului o

inevitabilă şi amară incertitudine, un fatal scpticism. Încrederea în armonia lumii o dată pierdută, poetului nu-i mai rămâne decât forţa interogaţiei, energia dubitativă, relativizând lucrurile, punându-le în ecuaţii insolubile, de nerezolvat:

"Sunt neînţelese literele vremii
Oricât ai adânci sensul lor şters?
Suntem plecaţi sub semnul anatemii
De-a nu afla nimic în vecinic mers?
Suntem numai spre-a da viaţă problemei
S-o dezlegăm nu-i chip în univers?
Şi orice loc şi orice timp, oriunde,
Aceleaşi veşnice întrebări ascunde?"

(*O-nţelepciune, ai aripi de ceară*)

Obligat să-şi "pună problema" universului şi a locului său în el, poetul se vede silit să o lase deschisă, nesoluţionată, în suspensie. Interogaţia rămâne, suverană, în absenţa răspunsului. Ea se substituie răspunsului, devenind astfel unicul răspuns.

Memento mori *sau demonia timpului ciclic*

Memento mori e caracterizat de Tudor Vianu ca un *poem sociogonic*, un vast tablou al naşterii şi morţii civilizaţiilor, o radiografie a metabolismului fluctuant al destinului umanităţii. Poemul poate fi considerat, cu egală îndreptăţire, şi din perspectiva accentelor sale gnoseologice. În această ordine, a perspectivei gnoseologice, începutul poemului pune în ecuaţie, opoziţia dintre "lumea cea aevea" şi "lumea-nchipuirii" ca două modalităţi distincte, chiar antinomice, ale cunoaşterii. Prima poate fi situată în spaţiul accidentalului, al empiricului, al aparenţelor statistice supuse determinărilor cauzalităţii, e lumea acţiunii, a reflexului pragmatic şi a reacţiei primare, imediate, în intolerabilă dependenţă de realitatea brută, în timp ce a doua, "lumea-nchipuirii", iese de sub determinările spaţio-temporale, scapă de presiunea fatalităţii cauzale, de controlul destinului. Graţie acesteia din urmă, omul capătă acces la un spaţiu autonom şi compensatoriu, ce transfigurează contururile accidentale ale existenţei şi-i permite fiinţei umane să pună sub emblema plenitudinii şi

a totalităţii neîmplinirile şi fragmentarul realului ori să regizeze vaste excursuri în trecutul umanităţii. În regimul imaginarului, timpul îşi pierde conformaţia opresivă, ireversibilă, materia temporală devine maleabilă şi, într-un fel, benefică.

"Lumea-nchipuirii" recuperează timpul trecut, ce-şi pierde caracterul său ireversibil, putând fi somat de imaginaţia poetului să-şi refacă traiectoria într-o veritabilă resurecţie:

"Când posomorâtul basmu - vechea secolilor strajă -
Îmi deschide cu chei de-aur şi cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc -
Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalţi suiţi în stele,
Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,
Uriaşa roată-a vremei înapoi eu o întorc".

Prin graţia închipuirii, a "basmului", a imaginaţiei (care, după Bachelard, nu e capacitatea de "formare" a imaginilor, ci o forţă dinamică ce deformează copiile pragmatice furnizate de percepţie, îndepărtându-se astfel semnificativ, în termeni eminescieni, de "lumea cea aevea"), eul liric configurează vastele tablouri ale istoriei civilizaţiilor proiectându-le în mit şi poezie. Nu avem aici de a face cu un adevăr istoric, susţinut de date verificabile, în limitele deplinei veridicităţi, ci cu un postulat poetic, tutelat de principiul verosimilităţii evenimentelor, ordinea discursului poetic *in-formând* oarecum entropia evenimentelor istorice.

Extrăgând din nediferenţierea haotică - în plan temporal - a eternităţii secvenţele destinului umanităţii, eul liric îşi rezervă o poziţie într-un fel transcendentă, priveşte de sus, îşi asumă o distanţă ordonatoare, o aşezare care să-i permită panoramarea evenimentelor. Această poziţie transcendentă a eului liric e deopotrivă în ordine temporală şi spaţială (eul liric e deasupra spaţiului şi timpului, nu în afara lor, însă), ea putând fi, într-o anumită măsură, echivalată cu situarea naratorului omniscient faţă de personajele sale, cu poziţia Creatorului faţă de creatura sa. Panorama e, aşadar, rodul imaginaţiei poetice, ea stând aşadar sub semnul vizualităţii:

"Şi privesc... Codri de secoli, oceane de popoară
Se întorc cu repejune ca gândirile ce zboară
Şi icoanele-s în luptă - eu privesc şi tot privesc
La vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară,
Unde lumea încă-i nouă, după nou cântar măsoară
Acolo îmi place roata câte-o clipă s-o opresc".

Ieşind din regimul închipuirii, ce a trasat poetului o fizionomie aproape demiurgică, după ce a re-proiectat panorama civilizaţiilor, eul liric

recade în "lumea cea aevea", umanizându-se. Iniţialei poziţii transcendente, posturii similidemiurgice de la început (datorată imaginaţiei poetice) îi urmează asumarea condiţiei umane; evidenţei apodictice dinainte îi succede interogaţia, iar vocaţia întemeietoare e înlocuită printr-o nesigură invocare a "spaţiilor infinite". Divinul e invocat acum, reclamat cu intempestivă, argheziană ardoare, clamat cu un imperios elan spre absolut:

"Vai! în van se luptă firea-mi să-nţeleagă a ta fire!
Tu cuprinzi întregul spaţiu cu a lui nemărginire
Şi icoana-ţi n-o inventă omul mic şi-n margini strâns".

Poetul sesizează, arghezian, *avant la lettre*, am zice, neputinţa omului de a face sensibil absolutul, de a înregistra imponderabilul divin în imperfecta expresie omenească, incapacitatea spiritului uman de a cuprinde inefabilul în materie, de a formula informulabilul:

"Jucăria sclipitoare de gândiri şi de sentinţe
Încurcatele sofisme nu explic a ta fiinţă
Şi asupra cugetării-ţi pe mulţi moartea i-a surprins".

Memento mori este, în ultimă analiză, un poem al dezabuzării gnoseologice. O dezabuzare care este o consecinţă firească a spectacolului "panoramei deşertăciunilor" umanităţii, a avatarurilor derizorii ale omenescului. Unei conştiinţe ontice agonice i se asociază, aşadar, în finalul poemului, o dispoziţie gnoseologică dezagregantă, dezarticulată. Divinul nu poate fi circumscris, redus la datele gândirii conceptuale, logice. Neputând fi gândită, concepută, fiinţa divină se dovedeşte chiar inexistentă, lipsită de consistenţă ontică, simplă ficţiune în epoca de solstiţiu în care se află omenirea acum:

"Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire
Din mărire în cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcând schiţele ei;
În zadar palizi, siniştri o privesc cugetătorii
Şi vor cursul să-i abată... Combinaţii iluzorii
E apus de zeitate şi-asfinţire de idei" (subl. ns.).

"Dumnezeu a murit" - pare să exclame nietzscheean poetul, căci nimic nu mai ţine în fiinţă divinul într-o lume cuprinsă de o vădită degringoladă ontologică:

"Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,
Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării".

Spectacolul apocalipsei din finalul poemului îşi are echivalentul într-o reevaluare relativizantă de către poet a gândirii conceptuale, într-o critică a raţiunii incapabile să cuprindă infinitul şi eternitatea, neputincioasă în faţa

destinului şi a iremediabilului morţii. Repudiind cunoaşterea conceptuală ce interoghează în van realitatea şi o reduce la "semn", la schemă ori concept, Eminescu revine în finalul poemului la opţiunea iniţială pentru "lumea-nchipuirii", a mitului, pentru cunoaşterea poetică:

"Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate
Să citesc din cartea lumii semne ce mai nu le-am scris".

Poem cu implicaţii gnoseologice şi cu incontestabile valenţe ontologice, *Memento mori* e ilustrativ şi pentru o anumită concepţie cu privire la devenirea istorică. Istoria umanităţii, devenirea civilizaţiilor sunt privite în mod ciclic, în succesiunea naştere-apogeu-moarte. Metabolismul istoric cuprinde astfel perioade de flux şi de reflux repetate, progresul e urmat cu necesitate de o mişcare regresivă (concepte nu fără legătură cu acele *corsi* şi *ricorsi* ale lui Vico). Această demonie a repetiţiei ciclice a istoriei umanităţii poate fi raportată la mitul "eternei reîntoarceri", pus în lumină de Mircea Eliade. Eterna reîntoarcere e "eterna repetiţie a ritmului fundamental al Cosmosului: dispariţia şi recrearea sa periodică" (18). Timpul ciclic este timpul mitic prin excelenţă, un timp care, prin repetarea gesturilor exemplare, ale timpului originilor capătă acces la dimensiunile eternului şi sacrului.

Cu toate acestea, atunci când "nu mai este un vehicul pentru revelarea unei situaţii primordiale şi pentru regăsirea prezenţei misterioase a zeilor, când este desacralizat, Timpul ciclic devine terifiant: el se revelează ca un cerc ce se roteşte în mod indefinit în jurul lui, repetându-se la infinit" (19). Timpul ciclic din *Memento mori* este un astfel de timp terifiant, din care dimensiunea sacrului s-a retras, un timp deposedat de atribute mitice. Câteva secvenţe decupate din poem pot ilustra, credem, convingător atributele negative ale acestui timp ciclic, din care decurg, de altfel, ca o consecinţă logică, deriva ontologică şi dezabuzarea gnoseologică pe care deja le-am revelat. Magul egiptean, Orfeu, gânditorul grec nu sunt decât tot atâtea ipostaze umane ce pun în lumină desacralizarea universului. Pentru a sancţiona degradarea spiritualului şi desacralizarea lumii, Magul declanşează apocalipsa:

"Şi se poate ca spre răul unei ginţi efeminate
Regilor pătaţi de crime, preoţimei desfrânate,
Magul, bard al răzbunării, a citit semnul întors".

Cugetătorul grec este exponentul gândirii raţionale, conceptuale care "grămădeşte lumea într-un semn". Neîncrederea, înstrăinarea sunt emblemele acestui spirit marcat de un tragic divorţ cu lumea şi cu sine

însuşi: "Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede". Acelaşi sentiment de acută alienare, de ruptură de realitatea arhetipală îl resimte Orfeu. Consonanţa cu natura nu se mai realizează, gândirea poetică şi realitatea nu mai sunt consubstanţiale, mitul se dezintegrează. Magul, Cugetătorul, Poetul (Orfeu) sunt "simbolurile spiritului înstrăinat, care se neagă pe sine şi caută repaosul morţii" (20).

Chiar mirajul mitic al Daciei se dezagregă o dată cu intervenţia spiritului latin, dominat de raţiune şi abilitate practică, spirit care introduce ordinea şi rigoarea, comportamentul pragmatic şi perisabilitatea sofismelor acolo unde înainte era vrajă şi fascinaţie mitică, armonie între om şi lucruri sau poezie a naturii. Sub impulsul raţiunii, modalitate eminamente critică de cunoaştere, acordul, armonia dintre om şi lucruri dispare, instalându-se în istoria omenirii, din nou, "punctul de solstiţiu" ce va marca agonia şi disoluţia unei civilizaţii.

Demitizat, timpul are, în *Memento mori*, o structură ciclică, circulară, este un timp al unei malefice şi eterne reîntoarceri, terifiant şi demonic, funcţionând în virtutea unei inerte mecanici a repetiţiei, din care orice progres, în plan ontologic, e exclus şi în care, din această cauză, nici optimismul gnoseologic nu-şi are loc şi rost.

Apartenenţa la un timp al crizei, malefic şi dezarticulat, timp ce nu oferă protecţie individului, ci îi deteriorează constituţia ontică se traduce, cum am văzut, la Eminescu într-un acut sentiment de alienare, de scepticism, într-o vădită abulie gnoseologică. De aceea, poetul va căuta în altă parte ceea ce îi este refuzat de trecut; va căuta un timp paradiziac în iubire, îşi va anexa beatitudinea clipei poetice (în acest caz, vom vedea, prin mijloace poetice, la nivelul discursului, timpul e eufemizat, îmblânzit), îşi va procura, prin recursul la vis şi la sentimentul tanathosului, noi modalităţi de abolire a timpului fizic, un timp purificat de demonia succesivităţii, un timp compensator şi recuperator.

Convertit în poezie, mit, vis, eros şi moarte (care, în unele poeme e valorizată pozitiv), timpul îşi recapătă, într-un fel, conformaţia mitică, devine circular, traduce o adevărată plenitudine a fiinţei, demonia lui transformându-se astfel în euforie şi echilibru ontic.

Note

1. Einstein, de altfel, considera timpul a patra dimensiune a spaţiului, subliniind astfel indisolubila comuniune dintre cele două categorii..

2. În Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, Univers, 1982, p. 294.
3. ibidem.
4. Carte apărută la Editions Gallimard în 1988, în care sunt precizate, din perspectiva istoriei religiilor, principalele repere ale celor două concepte fundamentale ale gândirii eliadeşti: sacrul şi profanul.
5. ibidem, p. 63
6. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu - modele cosmologice şi viziune poetică*, Buc., Ed. Minerva, 1978, p. 17
7. M. Eliade, op. cit., p. 60
8.Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 44
9. ibidem, p. 45
10. Octavio Paz, *Point de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p. 28
11. ibidem, p. 30
12. ibidem, p. 105
13. în *Arhaic şi universal*, Buc., Ed. Eminescu, 1981
14. Sergiu Al. George, op. cit., p. 279
15. O. Paz, op. cit., p. 107
16. Însemnare din anul 1871
17. Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 149
18. M. Eliade, op. cit., p. 96
18. ibidem, p. 95
19. Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 183

Capitolul II

Modalităţi de recuperare a timpului originar: poezie, vis, moarte

***Archaeus** - avatarul şi timpul recuperator*

Scurtul fragment în proză *Archaeus* fusese gândit de Eminescu ca un diptic, împreună cu *Avatarii faraonului Tla*, una dintre cele mai acuzat filozofice proze eminesciene. Aceasta, nu atât datorită densităţii ideatice, a

"cantităţii" de concepte filosofice şi de reflecţie puse în text, cât, mai ales, datorită sărăciei figuraţiei epice, restrânsă la minimul necesar păstrării convenţiilor genului. Desfăşurarea ideilor, avatarurile interioare ale personajelor se bucură de o limpede preeminenţă în faţa reprezentării realului brut, căci experienţele ideatice prevalează în faţa radiografierii lucrurilor care stau sub specia empiricului. În *Archaeus* putem, la un moment dat, citi şi un fel de definiţie extrem de elocventă a actului reflecţiei, care e pusă în legătură cu mecanismele psihofizice ale funcţionării mecanismelor cerebrale şi, în acelaşi timp, putem afla şi o critică extrem de pătrunzătoare a "învăţaţilor cuvântului", căci gândirea autentică este aici aşezată în opoziţie cu actele vorbirii, cu arta cuvântului ("După această pătură de oameni urmează învăţaţii cuvântului. Aceştia întreabă totdeuna *quid novissimi*? Cartea cea mai nouă e pentru dânşii cea mai bună. Ei citesc mult şi au în capul lor o mulţime de definiţii, formule şi cuvinte despre al căror adevăr nu se îndoiesc niciodată, căci n-au vreme de-a se îndoi. Îi numesc ai cuvântului, pentru că înţelepciunea lor consistă în cuvinte, în cojile unor gândiri, pe cari memoria lor le păstrează. Căci o gândire este un act, un cutremur al nervilor. Cu cât nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atâta cugetarea e mai clară. La ei acest act, prin care cugetarea străină să se *repete* întocmai în capul lor, nu se-ntâmplă, pentru că mulţimea citirei şi obosirea creierului n-o permite. Cele citite trec ca nişte coji moarte în hambarul memoriei, de unde ies la iveală apoi tot în aceeaşi formă").

Pe de altă parte, dacă e de ordinul evidenţei puţinătatea semnelor distinctive ale epicului (descrierea, naraţiunea) în această proză cu structură şi finalitate metafizică, nu e mai puţin relevantă ponderea precumpănitoare a dialogului în realizarea textului. Dialogul dintre Bătrân şi Narator este un dialog de tip platonician; formă mai veche a eseului, un fel de protoeseu dramatizat, dialogul platonician era întemeiat şi justificat teoretic prin reprezentarea socratică despre natura duală, dialogală şi diseminată a adevărului şi, implicit, a meditaţiei omului pe marginea lui. De altfel, în proza eminesciană, Bătrânului îi este încredinţată o poziţie privilegiată, aceea de conducător al discuţiei; el preia astfel prerogativele lui Socrate din dialogurile platoniciene, în timp ce naratorul e situat, oarecum, într-un plan secund, lui atribuindu-i-se disponibilităţi mai degrabă catalitice decât constructive în economia dialogului.

Se poate, pe de altă parte, afirma că relaţia dintre *Avatarii faraonului Tla* şi *Archaeus* este analoagă, în esenţă, relaţiei dintre dialogul platonician şi mit. Astfel, atunci când dialogul este în primejdie de a eşua în ariditate

conceptuală el este ilustrat şi concretizat printr-un mit (de exemplu, mitul lui Er sau mitul peşterii etc.); scenariul mitic are darul de a sprijini, de a susţine construcţia ideatică prin energiile dinamizatoare ale narativităţii. În cazul nostru, se poate susţine că *Avatarii faraonului Tla* nu este altceva decât o ilustrare mitică şi simbolică a ideaţiei filosofice din *Archaeus*.

Fragmentul *Archaeus* este structurat oarecum simetric, în trei părţi. Prima parte, scrisă în tonalitatea unui monolog interior obiectivat, este de fapt transcrierea unor reflecţii, a unor meditaţii ce decurg din traiectul gândirii schopenhaueriene. Trebuie precizat astfel că, în ciuda referinţelor la autorul *Criticii raţiunii pure*, toată ideaţia desfăşurată aici este tributară într-o mult mai mare măsură lui Schopenhauer şi Fichte decât lui Kant. Citim astfel în proza lui Eminescu: "Nu putem pricepe lumea în sine, toată esplicarea ei este esplicarea unor reacţiuni a crierilor noştri şi nimic mai departe. Lumea-n sine rămâne-un problem, înlăuntrul căruia se rătăceşte câte-o rază slabă, câte-o fulgerătură, pe care cugetătorul adânc o-ncremeneşte pe hârtie, pe care citind-o, se naşte în păreţii capului tău acea rezonanţă lungă care face că vezi într-adevăr că lume şi viaţă sunt un vis". În această ordine *Archaeus*-lumea, figurată ca dat absolut, ca lume "în sine" este incognoscibilă. Ea se refuză unei cunoaşteri autentice; de fapt, noi cunoaştem nu lumea, ci doar reprezentările noastre despre ea, prin interiorul celor trei categorii apriorice ale conştiinţei (spaţiul, timpul şi cauzalitatea), tipare, de altfel, în care universul trebuie să se "muleze" pentru a fi cunoscută în mod corespunzător. Lumea devine astfel "lumea mea", o pură aventură a conştiinţei, iar devenirea empirică se traduce în experienţă a intelectului. Ontologicul este transferat, cu alte cuvinte, în spaţiul gnoseologicului, lumea e construită în domeniul intelectului, confecţionată cu date ale conştiinţei devenind singura realitate cu putinţă, o realitate intens subiectivă şi exclusiv interioară. Eminescu a resimţit din plin seducţia acestor idei care, de altfel, constituie nucleul teoretic al idealismului magic german. Realul care subzistă, ca sumă de posibilităţi, înlăuntrul eului gânditor, existenţa realului prin procura intelectului sunt idei notate explicit în *Archaeus*: "Condiţiile a orice posibilitate sînt în capul nostru. Aicea sînt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supună. Aicea-i timpul cu legile lui matematice, aicea spaţiul cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută; şi dacă le ştergi acestea... şi un somn adânc le şterge pentru câteva ore... ce simţământ ne rămâne pentru acest interval al ştergerii? Nimic. Şi cu toate acestea sosesc momente în viaţă, în care aceste trei elemente ale minţii noastre, aceste sertare în cari băgăm o lume, dispar pentr-o clipă... e drept ca o fulgerare numai, dispar sau în parte sau în tot şi

stai ca înaintea unei minuni şi te-ntrebi... aşa ca omul care crezuse că tot ce vede e chiar aşa cum este... că oare ce-nsemnează asta". Universul devine, în termenii acestei viziuni solipsiste, o proiecţie a eului care suspendă, în acest fel, sciziunea dintre suflet şi lumea concretă, conciliind, prin intermediul ideaţiei, bipolaritatea eu/ alteritate.

Dacă prima parte a lui *Archaeus* constituie dezvoltarea unei ideaţii de o asemenea speţă, partea a doua este, într-un fel, o contrapondere a ei, căci prin această a doua parte se realizează o echilibrare a construcţiei narative prin intermediul unor inserţii epice mai dinamice. Partea a treia, în fine, cuprinde dialogul dintre Narator şi Bătrân. Conformaţia aceasta tripolară (ideaţie, naraţiune, dialog) realizează, de fapt, dinamizarea textului, ferindu-l atât de disoluţia în pură speculaţie, cât şi de o epicizare excesivă, după cum conferă textului, prin funcţionarea contrapunctică a celor trei părţi, echilibru, armonie şi simetrie. Prozele eminesciene de o astfel de anvergură ideatică dobândesc, prin interferenţa dintre *conceptualitate* şi *narativitate* o veritabilă deschidere în închidere, o limitare în nelimitare, pentru a folosi termenii lui Noica, aspect ce e asigurat de intersectarea frecventă a pasajelor epice cu cele filosofice, a dialogului cu monologul.

Dialogul dintre Bătrân şi Narator este cel în care se încearcă clarificarea sensului pe care îl are misteriosul *archaeus*. Cu archaeus ne aflăm într-o altă zonă a speculaţiei filosofice, aflată într-o legătură dinamică, suplă cu ideaţia schopenhauerian-fichteană a asumării lumii prin intuiţia eului gânditor. Eul, cel care nu doar că apropriază lumea prin intermediul intuiţiei, ci o şi întemeiază ontologic şi gnoseologic, nu e decât un fragment din "Spiritul universului", identificabil cu archaeus, spirit care "îşi face încercarea" în fiecare individ, primind un relief particular şi înscriindu-se, astfel, în domeniul contingentului: "în fiece om se-ncearcă Spiritul universului, se opinteşte din nou, răsare ca o nouă rază din aceeaşi apă, oarecum ca un nou asalt spre ceruri. Dar rămâne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerşitor. Dar ce-i şi ajută coaja cariului care-a-ncremenit în lemnul vieţii? Asaltul e tinereţea, rămânerea-n drum, decepţiunea, recăderea animalului păţit, bătrâneţa şi moartea. Oamenii sunt probleme ce şi le pune spiritul universului, vieţile lor: încercări de dezlegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu samănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?" (*Archaeus*). În acest fel, demersul gnoseologic al conştiinţei umane nu are altă finalitate decât reamintirea şi reasumarea originarităţii desemnate de archaeus, actul de cunoaştere nefiind, în acest fel, decât o neîncetată întoarcere la origini, o nesecată sete de arhetipal.

Archaeus (în greacă, arché = început dominant, fundament) este aşadar un prototip al fiecărui individ şi al tuturor laolaltă, ce poate fi situat în spaţiul potenţialităţii, el având o condiţie generică. Archaeus-ul eminescian poate sta, după cum arată şi Constantin Barbu în cartea sa *Rostirea esenţială*, în relaţie de izomorfism, sau măcar de contiguitate fie cu Ideea platoniciană, fie cu Spiritul absolut hegelian ori cu arhetipul jungian. Eminescu va fi extras, poate, teoria despre *archaeus* din Paracelsus (pe care-l va fi cunoscut prin intermediul romanticilor germani, preocupaţi, cum ştim, de magie, ocultism, alchimie şi metafizică) sau direct din Schopenhauer. La Paracelsus, archaeus este generatorul şi ordonatorul tuturor lucrurilor ("Archaeus est natura et dispensatrix rerum"), un fel de mediator între general şi individual, principiu separator şi individualizator ce favorizează desfacerea unului în multiplu, diseminarea arhetipului în polimorfismul universului.

Câteva pagini schopenhaueriene din *Grundlage der Moral* pot să-i mai fi furnizat lui Eminescu ideea de archaeus: "esenţialul şi principalul în animal şi în om este acelaşi, iar ceea ce le distinge nu se află în elementul prim, în Archaeus, în esenţa intimă, în sâmburele celor două realităţi fenomenale, ci doar în elementul secundar, în inteligenţă, în gradul puterii de cunoaştere".

Se poate afirma cu extremă fermitate că, la Eminescu obsesia identicului este fundamentală. Ideea multiplicităţii unificate de principiul arheal, metafora *majei*, a realităţii ce-şi sulemeneşte obrazul cu aparenţe înşelătoare sub care se întrevede acelaşi înţeles, acelaşi conţinut, apare nu numai în *Archaeus*, ci şi în manuscrisul 2262 ("Unul şi acelaşi este Cesar şi cerşetorul") sau în *Împărat şi proletar* ("Astfel umana roadă în calea ei îngheaţă,/ Se pietrifică unul în sclav, altu-mpărat" sau "În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină,/ Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om").

În *Archaeus*, ideea identicului, a izomorfismului şi congruenţei tuturor lucrurilor existente prin lucrarea unui archaeus unificator şi ordonator este recurentă: "Cu toate schimbările pe care le doreşte un om în persoana sa, totuşi ar vrea să rămâie el însuşi... persoana sa" sau "este acelaşi om care trăieşte în toţi" (*Archaeus*). Archaeus are, după cum am observat, un destin auroral şi o finalitate ordonatoare a lumii. El este suportul primordial, forma de subzistenţă a fiecărui lucru; arhaeus este, am putea spune, *mutatis mutandis*, analogon-ul *Voinţei* schopenhaueriene, care rămâne aceeaşi chiar în condiţiile în care se află multiplicată în mii de exemplare ale speciei şi care unifică, sub imperativele aceleiaşi specii, disparitatea apolinică a entităţilor. Din această perspectivă, archaeus se

comportă ca un "regizor al vieţii" care distribuie, în acest *theatrum mundi*, mereu alţi actori în aceleaşi roluri vechi. Archaeus este etern şi omniprezent; el este, dacă nu în afara timpului, atunci deasupra lui; el este, în expresie eminesciană, "acelaşi princip de viaţă ce încolţeşte în mii de flori din cari cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puţine rămân,... şi aceste puţine au aceeaşi soarte, atuncea vezi cum că fiinţa în om e nemuritoare". Demiurg ce instituie lumi din caierul de lumi posibile, archaeus-ul lui Eminescu e paradigma care funcţionează în eternitate şi nelimitare a existenţei. De altfel, omul însuşi, ca şi întregul univers, sunt o proiecţie a lui archaeus, după cum archaeus e principiul suprem ce se regăseşte diseminat, dar nu mai puţin viguros, în multitudinea fiinţelor. ("E unul şi acelaşi *punctum saliens*, care apare în mii de oameni, duzbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit, mişcă cojile, le mână una-nspre alta, le părăseşte, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică"). Lumea nu există, o spune Eminescu la sfârşitul prozei sale, decât în măsura în care se lasă tutelată de archaeus, de acel flux care unifică în identic, în eleatismul principiului generator, toate entităţile disparate, împrumutându-le pecetea eternităţii: "Archaeus este singura realitate pe lume, toate celelalte sunt fleacuri; Archeus este tot". Prin conceptul de archaeus, temporalitatea capătă nuanţări semantice şi irizări metafizice cu totul noi, pentru că acest principiu unificator funcţionează şi la nivelul timpului, asemenea unui arhetip ce strânge în tiparul său preformat disparitatea clipelor şi le conferă legitimitate ontologică. Dacă exemplarele ce se nasc din forţa generatoare a lui archaeus sunt supuse exigenţelor lui Cronos, în schimb, modelul rămâne incoruptibil, îşi păstrează nealterat statutul de eternitate şi nelimitare la care se raportează necontenit.

În această tonalitate şi cu această "gesticulaţie" filosofică nu străină de un anume retorism demonstrativ se încheie fragmentul *Archaeus*. El este, cum am arătat, un preambul, filosofico-teoretic, la *Avatarii faraonului Tla*; ideaţia din *Archaeus*, proză esenţialmente metafizică, va fi ilustrată de "povestirea", de demonstraţia epică şi mitică din *Avatarii*... Impresia pe care ne-o oferă această corelaţie dintre idee şi mit este aceea a unei interdependenţe organice între cele două proze, care îşi servesc una alteia drept suport, care se legitimează reciproc, luminându-şi sensurile cu egală generozitate.

Timpul poeziei şi al visului în opera lui Eminescu

Timpul aşa-zis fizic se caracterizează prin linearitate şi ireversibilitate, el funcţionează, cu alte cuvinte, în virtutea unei fatalităţi a succesivităţii, care dictează ca prezentul să fie precedat de trecut iar viitorul de prezent. Nu există cale de comunicare, interferenţe ori abdicări de la această ordine trecut/ prezent/ viitor, ordine ce-şi impune forţa oprimantă asupra conştiinţei umane cu inexorabilă evidenţă. Schimbarea este principiul, temeiul acestui timp fizic după cum succesivitatea este legea care îl guvernează, iar curgerea lineară, heraclitică - mecanismul ce-l poate explica. Într-adevăr, nimic nu poate evoca mai bine acest timp decât heraclitica metaforă a râului ale cărui unde cunosc doar un singur sens şi în care nu te poţi scălda de două ori; la fel este timpul linear, supus schimbării, evanescent şi intermitent, unde nu poţi trăi de două ori aceeaşi experienţă, nu poţi percepe cu egală intensitate două stări sau senzaţii chiar identice pe care le resimţi la intervale temporale diferite, căci aceste stări primesc un relief afectiv distinct, diferenţă dată tocmai de timpul care le desparte şi care a modelat conştiinţa într-un anumit fel.

O argumentaţie extrem de convingătoare aflăm în lucrarea lui Bergson *L'evolution créatrice*: "Trecutul nostru nu se manifestă deci în mod integral prin îmbrânceala lui şi sub formă de tendinţă deşi numai o slabă parte din el devine reprezentare. Din această supravieţuire a trecutului rezultă imposibilitatea, pentru o conştiinţă, de a traversa de două ori aceeaşi stare. Zadarnic împrejurările pot fi aceleaşi, ele nu mai acţionează asupra aceleiaşi persoane, deoarece o găsesc într-un moment nou al istoriei ei. Personalitatea noastră, care se clădeşte în fiecare clipă cu experienţa acumulată, se schimbă fără încetare. Schimbându-se, ea împiedică o stare sufletească, chiar dacă acea stare ar fi identică cu ea însăşi la suprafaţă, de a se repeta vreodată în adâncime. De aceea durat noastră este ireversibilă" (1).

Eminescu resimte, în unele creaţii, deosebit de acut teroarea timpului fizic, linear, în care fiinţa sa îşi înscrie durata, un timp ireversibil, în nesmintită şi imperceptibilă curgere. Fiinţa umană nu îşi poate afla repere temporale precise în acest timp de dezechilibru, e debusolată, nu se poate *situa* într-un timp în continuă schimbare, ce-şi modifică mereu fizionomia într-o dispoziţie proteică; pe de altă parte, până şi amintirea îşi pierde virtuţile recuperatoare, atributele compensatorii, fiind incapabilă să imobilizeze clipa trecută, să resuscite evanescentul. Poate că unul dintre cele mai elocvente exemple ale acestei derute temporale a individului, a acestei pierderi în timp este poezia *Trecut-au anii*:

"Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri
Şi niciodată n-or să vie iară
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nţelese, pline de-nţelesuri.
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, asfinţit de sară".

Opoziţiile cele mai relevante, ce se pot identifica în această poezie sunt: trecutul mitic al copilăriei/ prezentul lucidităţii şi dezabuzării, eul inocent sensibil la "poveşti şi doine, ghicitori, eresuri", la limba magică a copilăriei/ eul matur, care a pierdut accesul la acest spaţiu mirific. Poezia, ca şi amintirea, se dovedeşte incapabilă să retranscrie vârsta privilegiată a copilăriei, să regăsească accesul pierdut spre trecutul care se îndepărtează progresiv, irevocabil:

"Să smulg un sunet din trecutul vieţii,
Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
Cu mâna mea în van pe liră lunec".

Ultimul vers al poeziei oferă imaginea unui trecut dilatat la maximum, ale cărui dimensiuni cresc tot mai mult, restrângând, într-o implicită mişcare alternativă, sfera prezentului:

"Pierdut e totu-n zarea tinereţii
Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri
Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec"(subl.ns.).

Această ultimă imagine a timpului trecut ce acumulează dimensiuni din ce în ce mai mari, stratificându-se, într-un anumit sens, are evidente şi surprinzătoare analogii cu două aserţiuni ale lui Bergson: "Durata este progresul continuu al trecutului care roade viitorul şi care se umflă înaintând. Din moment ce trecutul creşte fără încetare, el se conservă indefinit" (2).

Impresia ultimă pe care ne-o comunică poezia e, poate, aceea a unei lente alunecări în trecutul ce-şi anexează spaţii din ce în ce mai mari, a unei scufundări inexorabile în timpul revolut, dar şi senzaţia unei îngustări, a unei diminuări simultane a câmpului viitorului. E o pierdere, o îndepărtare a eului nu doar de momentul său originar, ci şi de sine însuşi, căci, precum relieful acustic al unei voci, ale cărei inflexiuni propagate în spaţiu supravieţuiesc sub forma unui ecou ce alterează, deformează sunetele iniţiale, tot astfel fiinţa propagată în timp îşi pierde tot mai mult conformaţia

mitică, se transformă într-un inexact, nerelevant ecou al ei înseşi, "se întunecă", cu alte cuvinte. Husserl, în *Prelegeri despre fenomenologia conştiinţei* observă că: "O aprofundare reflexivă a imaginii pe care o oferă unitatea unui proces compus din faze distincte ne permite să observăm că pe măsura scufundării în trecut orice fază articulată a procesului tinde să se «contragă» - avem de a face cu un fel de perspectivă temporală (în cadrul manifestării temporale originare), în analogie cu perspectiva spaţială. Mutându-se treptat în trecut, obiectul temporal se contrage întorcându-se totodată"(3).

Resimţind cu asemenea oroare tirania timpului real sau fizic, omul a încercat să-i escamoteze virulenţa, să-i eufemizeze forţa expresivă, fie prin apelul la mit, la ritual, fie prin recursul la poezie. De fapt, cele două modalităţi nu sunt cu totul fără legătură între ele; am putea observa chiar că ele sunt consubstanţiale. Ritualul şi mitul reprezintă tentative de a repeta timpul originar, de a restaura timpul mitic, Marele Timp al originilor. Se instaurează astfel, prin intermediul riturilor, un timp sacru, a cărui mişcare se caracterizează prin circularitate şi reversibilitate. La fel, poezia, prin repetiţii şi asonanţe, prin recurenţe tematice şi prin ritm validează un timp ciclic, ce se întoarce asupra lui însuşi, reversibil şi neagresiv, un timp euforic, carnavalesc, al libertăţii şi nu al constrângerii (4). Timpul ficţiunii, al poeziei mai ales este, oarecum, un timp festiv, ritmat; el are o anumită muzicalitate, nu mai este distonant, în contradicţie cu fiinţa, ci, dimpotrivă, e armonios, ritmul său nu contravine, ci convine fiinţei care se integrează perfect în el, îl locuieşte, are un sentiment de securitate, adăpostită fiind de timpul poetic. Poezia are, cu alte cuvinte, un rol exorcizant, o funcţie soteriologică: ea mântuie de demonia timpului, îmblânzeşte convulsiunile temporale, eufemizează spasmele secundelor până la nivelul muzicalităţii poetice. Timpul poetic e analog (în virtutea unor calităţi precum repetiţia şi caracterul ciclic) timpului mitic. Ambele restaurează/ instaurează un spaţiu cronologic în care dezordinea şi eterogenitatea sunt estompate, un timp ciclic, circular, reversibil, pe care fiinţa nu-l mai resimte cu oroare, ca pe un timp malefic ci cu beatitudine, ca pe un timp propice, benefic, ocrotitor. Poezia, dând timpului trăit, amorf, discontinuu o formă, îl ritmează, îl înscrie într-o ordine, alta decât cea fizică, transformându-i linearitatea în circularitate, înlocuind orizontalitatea printr-o verticalitate, cum scrie Bachelard: "Poetul distruge continuitatea simplă a timpului înlănţuit pentru a construi o clipă complexă, pentru a articula pe această clipă simmultaneităţi numeroase. În orice poem veritabil pot fi atunci găsite elementele unui timp oprit, unui timp care nu urmează măsura, unui timp pe

care l-am numi vertical pentru a-l deosebi de timpul comun care aleargă orizontal cu apa fluviului, cu vântul care trece" (5).

Mijlocul prin care se instaurează timpul ciclic al poeziei sunt: ritmul (ce propune cel puţin două evenimente fonice, care revin cu o anumită periodicitate), rima, repetarea unor strofe, refrenul, anafora (6) etc. Bineînţeles, poezia poate să traducă în relieful său şi timpul fizic, lipsit de orice regularitate, prin utilizarea unor semnificaţii ambigue, distorsiuni sintactice, rupturi între frază şi metru (enjambament), modalităţi care stabilesc la nivelul discursului liric o dezordine relativă ce traduce dezordinea timpului fizic, corespunzând contracţiilor şi convulsiilor virulente ale acestui timp disforic, malefic (7).

Unele creaţii eminesciene configurează, fără îndoială, un timp poetic ciclic, euforic şi benefic, timp compensatoriu, ce poate fi situat în contrast cu timpul trăirii imediate, nude. Am putea să analizăm sumar, de exemplu, poezia *Dintre sute de catarge*, unde timpul repetitiv, ciclic, un fel de prezent etern, de fapt, prinde contur mai întâi prin opoziţia simetrică, ce revine, se repetă, modificată: sute de catarge, păsări călătoare, norocul şi idealurile, cânturile, pe de o parte şi valurile, vânturile, pe de alta. Există, mai apoi, repetarea, inversată, a versului "vânturile, valurile" sau "valurile, vânturile", vers ce revine la sfârşitul fiecărei strofe, închizând parcă cercul temporal. La nivelul semnificaţiei se poate observa antinomia destul de netă între orizontul uman, limitat ca întindere spaţio-temporală, evanescent şi precar (*catarge, norocul, idealurile, cânturile*) şi dimensiunea cosmică, nelimitată ca întindere spaţială şi eternă ca desfăşurare în timp (exprimată de "valurile, vânturile"), imuabilă şi suficientă sieşi:

"De-i goni fie norocul,
Fie idealurile,
Te urmează în tot locul
Vânturile, valurile.

Neînţeles rămâne gândul
Ce-ţi străbate cânturile;
Zboară vecinic îngânându-l
Valurile, vânturile".

Timpul poeziei este, aşadar, datorită ritmului, a rimei, a repetiţiilor, al căror mecanism am încercat să-l punem în lumină, un timp al libertăţii pe care melodia versurilor îl face benefic, dându-i o armonie ce-l integrează ritmurilor intime ale fiinţei.

O altă poezie în care timpul fizic este abolit, anulat prin mijloace poetice, instaurându-se în acest fel un timp ciclic, paradisiac, este *Glossă*. Poezie cu formă fixă, în care fiecare din cele opt versuri ale primei strofe se repetă în opt strofe ulterioare, o a zecea strpfă repetând-o, inversat, pe cea dintâi, *Glossă*, "decalog al izbăvirii spiritului de amăgirile clipei" cum remarca D. Caracostea, se remarcă prin inflexiunile sentenţioase, aerul gnomic, ţinuta imperativ-moralizatoare. Greimas arăta, de altfel, că în proverbe semnificaţiile sunt puse "în afara timpului", sunt scoase din timp, nu mai participă la mişcarea temporală a discursului. Avem de a face, aici, într-un fel, cu un prezent an-istoric, structura binară a proverbului, închisă în sine, apodictică, netă, de o mare claritate, dând impresia unei fixări a duratei, unei încremeniri a scurgerii timpului, ce capătă un aspect eleat. Frecvenţa acestei structuri gnomice, sentenţioase, este cât se poate de limpede în *Glossă*. E de ajuns să cităm prima strofă pentru a observa că aproape fiecare vers se constituie într-o sentinţă, are alura unui aforism:

"Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece".

Modalităţi de abolire a demoniei timpului fizic, linear, convulsiv al lumii reale şi de configurare a unui timp benefic sunt şi aici ritmul, rima, repetiţiile, revenirile, toate acestea oprind înaintarea temporală a discursului, care se întoarce mereu la punctul iniţial de plecare (sau dă sugestia unei astfel de întoarceri, a unei astfel de reveniri *ab origine*, în punctul de geneză al textului pentru ca după acest ultim vers ce trimite la strofa iniţială, să reînceapă o nouă strofă ce se va sfârşi tot cu trimitere spre strofa de început).

La nivelul semnificaţiilor poeziei, se fac referiri la un timp circular, în care viitorul şi trecutul se confundă cu prezentul, clipa trecută sau cea viitoare putând fi identificate în clipa prezentă:

"Viitorul şi trecutul
Sunt a filei două feţe
Vede-n capăt începutul
Cine ştie să le-nveţe;
Tot ce-a fost ori o să fie

În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Tu te-ntreabă şi socoate".

În aceeaşi arie de semnificaţii poate fi integrată şi strofa următoare, ce pune în lumină motivul *tat twam asi*, care, în *Upanişade* e formula non-alterităţii, a sinelui absolut care se regăseşte în identitate cu întregul cosmos. Strofa din *Glossă* figurează aceeaşi identitate, aceeaşi natură consubstanţială a tuturor fiinţelor exprimând prin plastica imaginilor poetice principiul nonalterităţii exemplarelor umane:

"Căci aceloraşi mijloace
Se supun câte există,
Şi de mii de ani încoace
Lumea-i veselă şi tristă;
Alte măşti aceeaşi piesă,
Alte guri, aceeaşi gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera şi nu ai teamă".

Desigur, identitatea ontică a fiinţelor, abstragerea lor la un exemplar arhetipal, referinţa perpetuă a multiplului la Unic - toate acestea presupun existenţa unui timp eleat, circular, nu discontinuu, omogen, nu eterogen.

Există, în creaţia eminesciană, multe poezii ce configurează un timp ciclic, poetic, abolind, cu mijloace lirice, virulenţa timpului fizic, al cărui vacarm se resoarbe în melodie, şoaptă şi sugestie (*Şi dacă, De ce nu-mi vii..., Cu mâne zilele-ţi adaogi* etc.).

Această tentativă de eufemizare, de sublimare a demoniei timpului *prin* şi *în* poezie traduce mişcarea ambivalentă: spaima, oroarea poetului ce trăieşte într-un timp terifiant, dezafectat ca semnificaţie şi care, departe de a acorda un sentiment de confort şi securitate fiinţei, se revelează ca pericol, dizarmonie şi ameninţare, pe de o parte; pe de altă parte, acest sentiment de nesiguranţă şi angoasă pe care îl inspiră poetului "căderea" în timpul istoric îşi are corespondentul într-o echivalentă mişcare de înălţare, într-o încercare de exorcizare prin poezie şi vis, printr-o stilizare a duratei accidentate, nebuloase, un fel de "abstractizare" (preluăm termenul în accepţiunea lui Wörringer) a curgerii temporale, ce-şi geometrizează, într-o traiectorie circulară, liniştitoare "contururile".

Timpul îşi mai poate pierde atributele sale maligne, accentele de disconfort şi prin considerarea lui ca pură proiecţie a eului poetic, ca rod al elaborării conştiinţei, categorie imanentă fiinţei, nu independentă de aceasta. Influenţele vin, în acest caz, mai ales de la Fichte şi Schopenhauer, cu

rădăcini multiple în apriorismul kantian. În această ordine, se poate spune că noi cunoaştem nu lumea, ci, mai curând, doar cunoştinţele noastre apriorice despre lume, prin mijlocirea celor trei categorii apriorice ale conştiinţei (spaţiul, timpul şi cauzalitatea), tipare, în fond, în care lumea trebuie să se plieze, pentru a fi cunoscută. Lumea devine, astfel, "lumea mea", o pură aventură a conştiinţei, iar devenirea empirică se traduce în experienţă a intelectului. Ontologicul este transferat, cu alte cuvinte, în spaţiul gnoseologicului, lumea e un construct al intelectului, fiind confecţionată din date ale conştiinţei, ea devenind singura realitate cu putinţă, o realitate intens subiectivă, exclusiv interioară. Eminescu a resimţit din plin seducţia unor astfel de idei care, de altfel, constituie nucleul idealismului magic german şi au modelat creaţia multor scriitori romantici. Realul care există, ca sumă de posibilităţi, înlăuntrul eului gânditor, existenţa realităţii prin procura intelectului sunt idei notate explicit în *Archaeus*: "Condiţiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicea sunt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supună. Aicea-i timpul cu legile lui matematice, aicea spaţiul cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută; şi dacă le ştergi acestea... şi un somn adânc le şterge pentru câteva ore... ce simţământ ni rămâne pentru acest interval al ştergerii? Nimic".

Aşadar, în concepţia lui Eminescu, timpul se vădeşte a fi nu o realitate obiectivă, situată în afara eului, care-şi impune legile acestuia, ci o realitate subiectivă, imanentă conştiinţei, depinzând doar de mişcările afective ale sinelui, realitate pe care somnul o poate anula, căci, încetând să funcţioneze conştiinţa (ca substanţă şi vehicul al timpului), îşi încetează desfăşurarea şi timpul.

Trecutul şi viitorul se reconciliază astfel în prezentul subiectiv al conştiinţei, nu mai ascultă de legile succesivităţii, sunt, dimpotrivă, animate de o mecanică a simultaneităţii şi circularităţii, a identităţii şi repetabilităţii cu substrat mitic: "În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu, ele sunt numai în sufletul nostru. Trecutul şi viitorul e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni şi asirieni, atuncea, în adâncurile sufletului coborându-ne, am putea trăi aevea în trecut şi am putea locui lumea stelelor şi a soarelui(...) Dacă lumea este un vis - de ce n-am putea să coordonăm şirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut - consecutivitatea e în cugetarea noastră - cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleaşi dintotdeauna, există

şi lucrează simultan" (*Sărmanul Dionis*). Nu doar considerarea timpului ca pură prezenţă subiectivă, proiecţie solipsistă în conştiinţă sau recursul la poezie ca mijloc de sublimare a timpului fizic, terifiant sunt alternative cu resurse compensatorii ale tragicului sentiment al timpului. Dacă poezia ("un răspuns la spaima elementară a făpturii închise în existenţa temporală" - A. Béguin) retranscrie timpul în peniţă imponderabilă, surdinizând, într-un fel, vuietul secundelor, absorbind în melodica metaforelor zgomotele curgerii vremii, o funcţie analogă o are *visul*.

Dacă în stare de trezie spiritul copiază, mai mult sau mai puţin, datele exterioare, e dependent, aşadar, de realul ce furnizează percepţiilor sale materie, e aservit de lume, în vis, în schimb, el îşi pierde facultatea de a reproduce fidel şi servil realul, îşi pierde pasivitatea mimetică, el *produce,* nu *reproduce* o realitate, conform unor legi ce nu stau sub incidenţa logicii, nu sunt regizate de raţionament. În vis, aşa cum observa A. Béguin în cartea sa despre romantism, "legile simultaneităţii şi analogiei se substituie raporturilor reale dintre lucruri", iar eul, prin imersiunea în straturile sale cele mai profunde, accede la esenţa lui, la adevărul lui ultim, acela consubstanţial, cu Universul întreg, nemaipercepând relaţia sa cu lumea ca alteritate şi diferenţă, ci, dimpotrivă, validând-o în termenii unei indestructibile unităţi şi armonii, a unei intime comunicări.

În vis, timpul, ca şi spaţiul fizic, sunt elemente sensibil amendate, primesc, cu alte cuvinte, corectivul imaginaţiei care reordonează lucrurile şi evenimentele conform unei logici a dorinţei şi a ficţiunii, iar nu a unei logici carteziene, abstrăgând timpul la dimensiunea duratei pur afective, modelându-l conform datelor interiorităţii şi conferindu-i un relief pur subiectiv. G. Călinescu (9) semnala importanţa visului în creaţia eminesciană: "Structural romantică, opera lui Eminescu are două limite între care pendulează: sentimentul naşterii şi sentimentul morţii (...) Toată existenţa cuprinsă între cele două coordonate are o mişcare somnolentă. Şi când nu aparţine de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puţin forma tipică a visului (...). Locul visului este somnul, şi e curios a vedea cât de mult a cultivat poetul acest început de extincţie a conştiinţei". Această "extincţie a conştiinţei" nu este însă decât extincţia conştiinţei "raţionale" şi, simultan, trezire la o stare ce conferă eului acces la originar şi esenţialitate, neoperând cu aparenţele empirice ale lucrurilor, ci redându-le acestora din urmă conturul lor propriu, substanţial şi numenal.

În accepţiunea lui Eminescu, somnul este, aşadar, "calea pe care gândirea (gândirea din vis) îşi regăseşte libertatea şi forţa ei demiurgică, fiinţa redobândeşte starea pierdută de *farmec*, iar universul redevine feeric şi

muzical, asemenea lumilor organizate în modelul cosmologic platonician" (10). Visul, ca modalitate de accedere spre absolut, apare cu o revelatoare recurenţă în creaţia eminesciană. Astfel, în *Luceafărul*, Cătălina nu poate comunica decât prin intermediul visului şi al oglinzii (magice) cu Hyperion, modalităţi privilegiate prin care lumea suprasensibilă e tradusă în imagini perceptibile:

"Ea îl privea cu un surâs
El tremura-n oglindă
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
- O dulce-al nopţii mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!"

Pe lângă aceste valenţe privilegiate ce favorizează comunicarea între uman şi transcendent, între relativ şi absolut, visul are şi atribute recuperatorii, ce compensează alienarea provocată de timpul istoric printr-o transfigurare a acestuia în orizontul mitic în care fiinţa se regăseşte pe sine în plenitudinea sa. Un elocvent exemplu ni-l oferă cele trei visuri ale lui Toma Nour, cel "nenăscut în timpul său", visuri ce transfigurează geografia reală, dând contururi mitice realităţii, articulând, în fine, un peisaj paradisiac, cu care fiinţa umană intră în comuniune şi în care ea se simte în siguranţă. Primul vis figurează pătrunderea lui Toma Nour în paradis: "Raza cea de aur se suie cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri, prin o zi întreagă de stele, pân-am dat de-o lume de miros şi cântec, de-o grădină frumoasă, deasupra stelelor. Copacii erau cu foi de vestminte, cu flori de lumină, şi în loc de mere luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Cărările grădinei acoperite toate cu nisip de argint duceau în mijlocul ei, unde (...) întâi în haine albe (...) cântau cântece de prin vremile de pe când nu era încă lume, nici omenire " (11) etc.

Tot într-un spaţiu oniric ne introduce, nu de puţine ori, şi erotica eminesciană. Visul creează, cum am văzut, un spaţiu protector, oferă confort ontic protagoniştilor, ce regăsesc armonia cosmică, se integrează în natură, pe care n-o mai resimt ca disparitate şi alteritate, ci ca pe ceva consubstanţial, cu care intră în comunicare intimă şi în care se integrează, precum în *Dorinţa*:

"Vom visa un vis ferice
Îngâna-ne-vor cu-n cânt

Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri".

Feeria onirică înlocuieşte aici peisajul real, după cum timpul fizic se transformă într-unul paradiziac, ale cărui coordonate nu stau sub emblema succesivului sau a cauzalităţii maligne. În vis (ca şi în poezie de altfel) lucrurile scapă de sub imperiul necesităţii naturale, devin nesigure de ele însele, derutate oarecum de noua lor ipostază, tocmai pentru că se supun aici unui alt gen de necesitate, mult mai subtil, mai rafinat şi mai suplu decât acela al devenirii fizice, dar nu mai puţin necruţător: e vorba de necesitatea poetică, de dinamica imaginaţiei poetice şi de arta combinatorie a cuvintelor. O dată intrate în vis/poem, păşind pe un alt drum al Damascului, convertite la o altă stare, lucrurile îşi părăsesc prezenţa elocventă şi ţinuta apodictică dinainte, coerenţa lor imperioasă. În poem, ca şi în vis, ele capătă o înfăţişare mult mai suplă, devin mai indecise, mai imponderabile. Lucrurile trec astfel dintr-un regim într-altul, din starea naturală iniţială în "mântuitul azur" al visului sau al poeziei, care deformează liniile de forţă ale timpului fizic, transformându-l într-un timp paradiziac: "M-am trezit deodată într-un codru verde ca maragdul, în care stâncile erau de mirnă şi izvoarele de ape vergine şi sânte (...). În depărtare vedeam o dumbravă de aur care cu freamătul frunzelor sale cânta o melodie molatecă şi lină ca aceea a undelor adormite" (*Geniu pustiu*).

O identică disponibilitate de a transgresa timpul fizic, de a reda fiinţei accesul la esenţa sa adevărată o are, în afară de vis şi poezie, *moartea*, figurată, mai ales în creaţiile eminesciene de tinereţe, ca desprindere a fiinţei de aparenţe, de omenescul ei şi regăsirea armoniei cosmice, reintegrarea sufletului în viaţa celestă, în melodica sa lume cerească. Moartea este acum, în chip cât se poate de evident, încărcată cu un accent pozitic, cu valenţe, în mod paradoxal, benefice. Ea nu mai este intolerabilă trecere în nefiinţă a eului, ci intrarea într-o existenţă nouă, din care dispare orice accesoriu uman, orice detaliu irelevant. Moartea este, cu alte cuvinte, desăvârşire a fiinţei, transfigurare şi sublimare a ei; departe de a rămâne la periferia propriei constituţii ontice, eul accede la esenţa sa, la adevărata sa identitate. Desprinzându-se de condiţia terestră, omul (înger decăzut în perisabil şi uman) îşi regăsesşte eternitatea sa iniţială, perfecţiunea cosmică.

Ideea este, vădit, platoniciană, cu inflexiuni plotiniene. Moartea este, în acest fel, un fel de anamneză a fiinţei ce recuperează calea spre sferele imuabile, inalterabile, eterne ale Ideilor. În *Mortua est!*, de exemplu, moartea este figurată ca mişcare ascensională, ca tensiune spre absolut, aspiraţie spre esenţialitate şi nicidecum teroare a Nefiinţei, recădere în nonexistenţă, demonie a vidului:

"Te văd ca o umbră de argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

O rază te nalţă, un cântec te duce,
Cu braţele albe pe piept puse cruce,
Când torsul s-aude ş-al vrăjilor caier
Argint e pe ape şi aur în aer.

Văd sufletu-ţi candid prin spaţiu cum trece;
Privesc apoi lutul rămas... alb şi rece,
Cu haina lui lungă culcat în sicriu,
Privesc la surâsu-ţi rămas încă viu -

Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială:
De ce-ai murit înger cu faţa cea pală?
Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă?
Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?".

Sentimentul ce însoţeşte aici moartea nu este doar unul de regret, de nostalgie, ci mai degrabă unul de beatitudine, eul liric resimţind ek-staza (ieşirea din sine) pe care o creează moartea, dionisiaca desprindere de aparenţele fiinţei, de contururile ei imobil-individuale şi contopirea, confuzia ei cu Marele Tot, cu Viaţa primordială în care entităţile fuzionează într-o unică, orgiastică trăire. Moartea nu e, cu alte cuvinte, dispariţie în anorganic, ci integrarea în transuman, extatică propensiune spre absolut:

"Şi totuşi, ţărână frumoasă şi moartă,
De racla ta razim eu harfa mea spartă
Şi moartea ta n-o plâng ci mai fericesc
O rază fugită din chaos lumesc" (*Mortua est!*).

Cu toate acestea, trebuie precizat că, în poeziile de maturitate, moartea primeşte un vădit accent negativ, se demonizează, ea nemaifiind figurată ca eliberare a fiinţei de aparenţele ei individuale, şi ca transcendere

a timpului şi spaţiului terestru, ca regăsire a armoniei cosmice, ci ca ultimă explicaţie a mecanismului lumii, logică implacabilă a mersului istoriei, a derulării mecanice a destinelor individuale sau a civilizaţiilor. Sub impulsul raţiunii, poetul regândeşte moartea, o consideră sub specia unei intolerabile fatalităţi, o înscrie în spaţiul necesităţii oarbe, precum în *Împărat şi proletar*, unde luciditatea Cezarului sesizează insurmontabilul, fatalul joc între viaţă şi moarte, abandonându-se acesteia din urmă:

"Când ştii că visu-acesta cu moarte se sfârşeşte,
Că-n urmă-ţi rămân toate astfel cum sunt, de dregi
Oricât ai drege-n lume - atunci te oboseşte
Eterna alergare... şi-un gând te-ademeneşte:
Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi".

Dacă viaţa furnizează numai suferinţe, dureri, atunci unica aleternativă valabilă, de dorit, ar fi intrarea în repaosul morţii, extincţia: "În ultima etapă a creaţiei eminesciene, aspiraţia spre moarte nu mai e universala sete de extincţie a lui Mureşanu, nici visul întoarcerii lumilor în nefiinţă; este doar oboseala conştiinţei individuale - setea zadarnică de repaos a lui Hyperion sau visul reintegrării cosmice din *Mai am un singur dor*" (11).

În acest fel, moartea îşi pierde sensul recuperator, idealismul dinainte, devenind în cele din urmă abandon, sete de Nirvana, dorinţă de stingere a pasiunilor şi zbuciumului omenesc, a tribulaţiilor, infime ca semnificaţie ontică (din perspectiva eternităţii) ale umanului.

Am putut observa în paginile precedente că poezia eminesciană figurează un timp ambivalent: unul fizic, individual sau social, ce provoacă teroarea, oprimă, restrângând propensiunea fiinţei spre idealitate, spre absolut şi altul cosmic, având atribute ale eternului, cu care poetul se vrea solidar şi în care caută să se integreze. Mai mult, s-au putut pune în evidenţă modalităţi de eludare, sublimare sau eufemizare a convulsiilor temporale. Acestea sunt, am văzut, poezia, visul, figurarea timpului ca proiecţie interioară, subiectivă a eului (sub influenţa filosofiei germane - Fichte, Schopenhauer) şi moartea - într-o ultimă fază a creaţiei).

Note

1. în *Antologie filosofică. Filosofi străini*, Buc., Casa Şcoalelor, 1943, p. 549
2. ibidem, p. 548
3.în *Materia, spaţiul, timpul în istoria filosofiei,* Buc., Minerva, 1982, p.202

4. Ritmul este, de altfel, "o formă temporală aparţinând ordinii, adică previzibilităţii" (Le Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, p.129) eludează imprevizibilul şi haosul provocat de timpul fizic
5. G. Bachelard, *Instant poétique et instant metaphysique*, apud *Materia, spaţiul, timpul...*, p.244
6. Le Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, p.156
7. ibidem, p.142
8.Sergiu Al. George, op. cit., p. 277
9. apud Ioana Em. Petrescu, op. cit., p.122
10. ibidem, p. 123
11. ibidem, p.131

Capitolul III

Timp şi eros

Timpul iubirii, timpul mărturisirii

Ponderea extrem de importantă a erosului în lirica eminesciană este de ordinul evidenţei; majoritatea temelor şi motivelor care structurează universul estetic al lui Eminescu intră în contact cu erosul, se contaminează, oarecum, primesc o foarte relevantă încărcătură erotică. Pe de altă parte, sentimentul iubirii are şi semnificaţia unui nucleu unificator în jurul căruia se concentrează entropica desfăşurare de sensuri a temelor poetice, care îşi află în eros punctul de convergenţă, forţa centripetă cu valenţe unificatoare.

Există, de altfel, un raport intim, o interdeterminare extrem de precisă şi de elocventă între sentimentul erotic şi dimensiunea temporală, între Eros şi Cronos. Dacă sentimentul iubirii se modulează în parametri temporali, configurându-şi un timp propriu, inconfundabil, dacă iubirea, cu alte cuvinte, îşi are cronologia ei, este la fel de evident că şi timpul e modelat de eros, modificându-şi fizionomia în raport strict cu evoluţia şi avatarurile sentimentului, posedând, aşadar, o dimensiune erotică ce-i dinamizează într-un chip nou, inedit, geografia şi reperele.

D. Caracostea observa, cu îndreptăţire, că lirica erotică eminesciană trebuie percepută "din unghiul de vedere al formelor pe care le ia

sentimentul timpului" (1), aşadar că proporţiile, natura şi modulaţiile erosului trebuie puse în lumină, relevate prin recursul la dimensiunea temporală. Sentimentul timpului funcţionează, în acest mod, în felul unui catalizator ce colorează o substanţă necunoscută, făcându-i sensibile atributele, in-formând virtualul, calităţile ei intime.

Fizionomia poeziei erotice eminesciene este una de marcată complexitate şi varietate, sentimentul iubirii fiind modulat în registre foarte diferite, care-i conferă un relief distinct, atât sub raportul intensităţii, cât şi din unghiul configuraţiei temporale. Este de ordinul evidenţei că într-un anumit fel se modelează sentimentul iubirii când e figurat în regimul idilei şi cu totul alte înfăţişări capătă atunci când este articulat din perspectiva elegiei sau satirei.

Revelatoare ni se pare, în această ordine, investigarea prezenţei figurării prezenţei feminine din unghiul acestor avataruri ale erosului eminescian. Astfel, în poezia de dragoste de început chipul femeii prinde contur înconjurat de un sugestiv halou idealizant care, pe de o parte, îi sublimează trăsăturile, le subţiază până la perceperea lor sub spectrul graţiosului şi hieraticului într-un desen, cum s-a mai spus, prerafaelit, iar pe de altă parte plasează eul liric într-o postură vădit "subalternă", de adorator cvasimistic ce se abandonează cu totul obiectului dorinţei sale. Această sacralizare, într-un anumit fel, a profilului feminin ce îşi pierde "ponderea" şi accidentalitatea, ieşind din contingent şi aderând la o nouă ordine, superioară, ideală, această figurare în linii sublimate până la esenţial a prezenţei femeii e analoagă întrucâtva stilizării hieratice, tratării contururilor figurii sub incidenţa sacrului din icoanele răsăritene, care sunt reprezentative sub raport stilistic tocmai prin desenul simplificat la maximum - până la a da sugestia reprezentării unor esenţe pure, a unor prezenţe generice.

Poeziile erotice de început ale lui Eminescu par astfel de tablouri cu desen stilizat la extrem, cu figuri plasate într-un pronunţat cadru metafizic, tablouri caracterizate nu doar printr-o lipsă de perspectivă spaţială, ci parcă private şi de adâncime, de "volum" temporal. Prezenţa feminină este dominată aici de un timp eleat, imobil, căruia îi sunt improprii convulsiile ori mişcările intermitente. Plasticizarea profilului feminin sub semnul unui timp monolitic, încremenit, autosuficient este elementul care, poate, îi epurează trăsăturile de orice pondere contingentă, însumându-le şi abstractizându-le într-o anumită măsură, modelând în acelaşi timp sentimentul iubirii ca extaz, contemplare sau adoraţie a fiinţei iubite, aliaj în

care au fost recunoscute indiscutabile elemente neoplatonice şi gnostice, unificate uneori de foarte apăsate accente trubadureşti:

"Copilă - înger-vis în mirare,
Când lipeşti sânul de capul meu,
Dispare lumea de sub picioare
Mă cred în raiul lui Dumnezeu.
Tu-mi pari un înger de flăcări albe,
Văd fruntea-ţi blondă în rece-eter,
Haina-ţi lumin-a serei rozalbe,
Tu eşti un geniu gândit de cer".

(*Copilă înger*)

Alteori figura feminină se sustrage atât de hotărât coordonatelor spaţio-temporale terestre, deţine o aşa de pregnantă sugestie a desăvârşirii încât poetul însuşi recunoaşte neputinţa expresiei de a da contur verbal inefabilului şi imponderabilului "etern feminin", de a transcrie frumuseţea cu ajutorul imperfectelor mijloace poetice:

"Te-am îngropat în suflet şi totuşi slabii crieri
Nu pot să te-ajungă în versuri şi descrieri.
Frumuseţa ta divină, nemaigândită, sfântă
Ar fi cerut o arfă puternică, ce-ncântă;
Cu flori stereotipe, cu raze, diamante,
Nu pot să scriu frumuseţa cea vrednică de Dante".

(*Icoană şi privaz*)

Dacă în poemele erotice din tinereţe se poate constata, aşadar, o marcată reprezentare non-figurativă a prezenţei feminine, ale cărei date sunt stilizate până la estomparea accidentalului şi ridicarea trăsăturilor la cadre generice, esenţiale, în idile profilul femeii capătă determinaţii mai numeroase, îşi precizează cu mai mare pregnanţă contururile, se umanizează, cade din precedentul cer platonician în coordonatele trăirii terestre. (Modalităţi de *i-realizare* a siluetei feminine există însă şi aici, *invocaţia* fiind cea mai reprezentativă din acest punct de vedere. Finalităţile estetice şi funcţiile invocaţiei vor fi discutate însă, pe larg, într-un alt subcapitol). În idile spaţiul şi timpul sunt de cele mai multe ori învestite cu atribute sacrale, sunt coordonate ale fiinţei încărcate cu valenţe simbolice. Iubirea este figurată în idile "ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a «stării de farmec» şi a timpului echinoxial" (2). Idila are, prin structura imaginativă şi prin "scenariul" liric tipic, o foarte limpede formă de "poveste" (3). Frecvent, intrarea în "poveste" (i.e. în *poem*) coincide cu pătrunderea cuplului într-un spaţiu mitic (pădure, luminiş

etc.) caracterizat prin armonie şi configurare cosmotică, printr-un ritm cvasi-muzical în care vraja melodică se suprapune, potenţându-l, mirajului iubirii:

"Pe cărări pierdute-n vale
Merge-n codri făr' de capăt,
Când a serei raze roşii
Asfinţind din ceruri scapăt.

Umbra-n codri ici şi colo
Fulgerează de lumine...
Ea trecea prin frunze-n freamăt
Şi prin murmur de albine;

În mijloc de codru-ajunse
Lângă teiul nalt şi vechi,
Unde izvorul cel de vrajă
Sună dulce în urechi".

(*Făt-Frumos din tei*)

Spaţiul şi timpul se înscriu aici pe coordonate mitice, iubirea îşi desfăşoară scenariul într-un spaţio-timp sacru ale cărui dimensiuni converg, sunt atrase spre un element cu funcţie clară de *axis mundi* ("teiul nalt şi vechi" etc.). Spaţiul nu mai este aici eterogen, determinat şi măsurabil, discontinuu în virtutea unor legi fizice, a unor constante geografice, el câştigă omogenitate şi unitate, e învestit cu o certă autodeterminare, cu atribute cosmotice. La fel, timpul îşi pierde caracterul "istoric", punctiform, discontinuu şi ireversibil, căpătând accente mitice, el e circular, etern, "mereu egal cu el însuşi, nu se schimbă şi nu se epuizează" (4).

Cel mai ilustrativ poem pentru verificarea atributelor mitico-sacrale ale spaţiului şi timpului în care se configurează idilele este, poate, *Sara pe deal*. Dealul deţine aici, în mod clar, o funcţie de *axis mundi*, de punct de convergenţă, de mijloc de comunicare între terestru şi celest, efemer şi transcendent, profan şi sacru. *Dealul* şi *sara* (moment al reiterării genezei, repetiţie a cosmogoniei - fapt probat de numeroasele referinţe şi echivalenţe ale actului/ momentului genezic: "scapără", "izvorând", "se nasc") sunt de fapt nucleele mitice spaţio-temporale care centrează reperele realităţii încadrate liric, încărcând deopotrivă gestica erotică şi poemul ca atare cu conotaţii sacrale şi mitice evidente. Elocventă ni se pare în acest poem şi aglomerarea obiectelor, sugestia de haos şi de indistincţie, de acumulare a imaginilor şi de fluidizare a viziunii, în acelaşi timp. Acumularea, aglomerarea obiectuală şi fluiditatea pot fi evidenţiate şi dacă facem o

sumară descriere statistică a substantivelor - indice al obiectualităţii - şi verbelor - ce fluidizează şi dinamizează spaţiul şi timpul poemului. Să luăm în considerare, de pildă, prima strofă. Există aici un total de zece substantive, din care opt "concrete" şi două "abstracte" şi şase verbe. Putem deduce, din această, nu
cu totul inutilă, poate, dar sumară statistică, faptul că spaţio-timpul care se configurează în poem e unul haotic, indistinct, un spaţiu şi un timp pre-genezic ce precede şi favorizează cosmogonia, regenerarea spaţială şi temporală. Există în poem un spaţiu caracterizat de o evidentă plenitudine, plin de obiecte şi un timp indistinct, circular, ce precede renaşterea lumii, întoarcerea, coincidenţa cu *illud tempus*. Şi dacă "participând la ritualul «sfârşitului lumii» şi la re-crearea sa omul devenea contemporan cu *illud tempus*, deci se năştea din nou" (5), putem considera că ritualul iubirii, desfăşurat în acest spaţiu şi timp încărcat cu conotaţii mitice reprezintă un fel de renaştere, o schimbare la faţă, o transfigurare a celor doi protagonişti ai cuplului aflaţi sub zodia erosului. Genezei cosmice, reiterării cosmogoniei îi corespunde, într-o mişcare simetrică, iluminarea, renaşterea ontică provocată de sentimentul iubirii ce deplasează fiinţa eroilor dinspre periferie spre esenţa ei, spre acel *axis mundi* existenţial care dă seama de cele mai intime tresăriri şi reacţii ale eului:

"Îmbrăţişaţi noi vom şedea la tulpină,
Fruntea-mi de foc pe-ai tăi sâni se înclină,
Ce-alături cresc dulci şi rotunzi ca şi rodii -
Stelele-n cer mişcă auritele zodii".

Se poate remarca, astfel, un paralelism perfect între sacralitatea iubirii întemeietoare, patetice şi extatice şi natura primordială ce-şi răsfrânge în sufletele îndrăgostiţilor vraja şi armonia cosmotică. Pe de altă parte, dacă în creaţiile de tinereţe sacralitatea figurării femeii era rezultatul stilizării hieratice a trăsăturilor ei, aici, în idile, natura, prin atributele sale mitico-sacrale este aceea care contaminează gesticulaţia erotică şi, implicit, femeia cu accente ale atemporalului hieratizant.

Se poate, de altfel, observa că în spaţiul idilelor sentimentul este situat în spaţiul vag al *dorinţei*, iubirea nu îşi precizează cu prea mare acuitate obiectul, se păstrează în stare latentă, amorfă. Această stare a virtualităţii sentimentului corespunde, sub aspect temporal, viitorului, ca pură potenţialitate, ca iminenţă şi sugestie temporală prin excelenţă, niciodată tradusă în act. În această ordine, nu un obiect solicită dorinţa, îşi impune acesteia elocvenţa autoritară, ci dorinţa porneşte în căutarea unui obiect cu care să intre în consonanţă, pe care să-l circumscrie afectiv. Idilele

se modulează, din acest motiv, cu precădere în registrul invocaţiei, cu accentul aşezat pe *emisia* şi nu atât pe *receptarea* mesajului erotic. S-ar părea chiar că destinatarul mesajului e creat tocmai de acest mesaj, fiinţa feminină întrupându-se pe măsură ce se articulează invocaţia, fiind aşadar emanaţia acestei invocaţii a cărei forţă de iradiere îşi creează "destinatarul", "corporalizând" prin sugestii verbale profilul feminin. Faptul acesta aminteşte fără îndoială invocaţiile şi incantaţiile magice, în care unui obiect sau unei fiinţe îi este reclamată prezenţa prin articularea în verb, prin circumscrierea în energiile semantice ale *logosului*.

O conformaţie cu totul distinctă capătă sentimentul erotic în poeziile de factură elegiacă, unde spontaneitatea şi trăirea nemediată a sentimentului, care erau ilustrative în spaţiul idilelor, interferează acum cu accente ale lucidităţii, sentimentul fiind oarecum geometrizat, precizat cu o anume acuitate, articulat cu o mai mare pregnanţă.

În elegii are loc totodată şi o schimbare de sens temporal. Dacă în idile experienţa erotică, precum şi prezenţa feminină, erau *invocate,* ele situându-se într-un viitor fără determinaţii precise, în elegii acestea sunt *evocate,* prin intermediul amintirii care caută în van să recupereze un trecut irevocabil, să retranscrie vârsta privilegiată a dragostei. Tocmai această neputinţă a amintirii de a suprima distanţa temporală dintre cei doi protagonişti (şi în idile există o distanţă temporală, aceea e, însă, îndreptată spre viitor, proiectată în nedefinitul a ceea ce încă nu s-a petrecut), tocmai această imposibilitate a revitalizării şi recuperării fără rest a trecutului induce elegiilor tonalitatea surdinizată, nostalgică, ce imprimă amintirii dureroase o anumită muzicalitate şi armonie. Poetul pare a repudia, aici, intervenţia raţiunii, a gândirii, în acest spaţiu eminamente afectiv al evocării, geometria conceptelor constituind un fel de "bruiaj" ce ascunde, disimulează sau chiar obturează accesul eului la puritatea rememorării care restaurează clipele privilegiate ale iubirii întrevăzute mereu ca un eden pierdut. Dimpotrivă, "cântul", "visarea", "povestea" sunt căile de acces cele mai eficiente, în ordine ontologică şi gnoseologică, spre trecut, melodia senzaţiilor (un fel de proustianism *avant la lettre*) fiind în mult mai mare măsură capabilă să recupereze trecutul decât demersul raţional, reflexul conceptual care geometrizează senzaţiile, reducându-le la schemă, la eleatismul ideii:

"Când însuşi glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii,
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopţii blând însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace
Ca să te văd venind - ca-n vis, aşa vii!".

"Evlavia" rememoratoare a poetului are o dublă funcţie: pe de o parte ea are darul de a sacraliza fiiinţa feminină învestită cu atribute ale depărtării, situată într-un fel de halou temporal şi, pe de alta, de a aduce din acel trecut imemorial în care se află zăgăzuit "timpul iubirii" ecouri ale acelor gesturi arhetipale, în care galanteria se resoarbe în hieratism:

"Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge peste pleoape
Să simt fiorii strângerii în braţe,
Pe veci pierduto, vecinic adorato!"
(*Când însuşi glasul*...).

Nu de puţine ori, distanţa dintre prezent şi trecut capătă proporţii incomensurabile, separaţia pare să acumuleze dimensiuni din ce în ce mai mari, ca în *De câte ori, iubito...*("De câte ori, iubito de noi mi-aduc aminte/ Oceanul cel de gheaţă mi-apare dinainte" sau "Suntem tot mai departe de-olaltă amândoi"). Acestei încercări de a resuscita iubirea consumată prin intermediul amintirii i se asociază un acut sentiment de regret, o nostalgie care învesteşte vârsta dragostei cu atribute idealizante, sublimând imaginea feminină până la circumscrierea ei în conturul hieratizant al cadrului icoanei ("Şi-o să-mi răsai ca o icoană") în trăsături desenate graţios, botticellian, ca în *Atât de fragedă*..., unde impresia dominantă pe care o sugerează versurile e de lipsă de corporalitate, de sustragere tiraniei constrângătoare a timpului fizic şi a spaţiului profan, de imponderabil şi diafanitate:

"Abia atingi covorul moale,
Mătasea sună sub picior
Şi de la creştet pîn' la poale
Pluteşti ca visul de uşor.

Din încreţirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc -
S-atârnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi şi noroc (...)".

Un efect al mai apăsatei impresii de inserţie a lucidităţii în cadrul elegiilor este şi refuncţionalizarea invocaţiei, care îşi modifică aici finalitatea, ea încetând să mai fie chemare tentatoare, celebrare a unei figuri feminine ideale şi constituindu-se acum într-o admonestare fără echivoc a femeii care nu se arată la înălţimea exigenţelor iubirii adoratoare a bărbatului. Revelatoare pentru acest aliaj între idealizare şi deziluzie abulică, între idilizare şi demitizare ni se pare poezia *Pe aceeaşi ulicioară*, care cuprinde, în proporţii variabile caracteristici elegiace şi elemente de idilă. Aici, în acest spaţiu tranzitoriu, care circumscrie două atitudini antinomice faţă de iubire, elementele care dau expresie unei plasticizări în registrul inefabilului a prezenţei feminine ("Ah, subţire şi gingaşă,/ Tu păşeai încet, încet/ Dulce îmi veneai în umbra/ Tăinuitului boschet") se intersectează cu tonuri de satiră vehementă, care încercuiesc "eternul feminin" în cadrele lucidităţii, explicându-l, demontându-i resorturile şi lipsindu-l, în acest fel, de inefabil, de sugestia sacralităţii:

"Şi în farmecul vieţii-mi
Nu ştiam că-i tot aceea
De te razimi de o umbră
Sau de crezi ce-a zis femeia".

Această fuziune între spontaneitatea trăirii necenzurate a sentimentului iubirii şi reconsiderarea lui lucidă din perspectiva vocii raţiunii induc poeziei citate (şi multor altor elegii, de altfel), o anumită tensiune semantică interioară, o importantă doză de neîmplinire a aspiraţiei erotice, care se păstrează mereu în stadiul virtualităţii, lipsită de posibilitatea realizării, ca în versurile finale din *Atât de fragedă...*:

"Ş-o să-mi răsai ca o icoană,
A pururi verginei Marii
Pe capul tău purtând coroană
Unde te duci? Când o să vii?".

Intrând în registrul satirelor, sentimentul erotic capătă expresia sa cea mai prozaizată, cea mai lipsită de orice aură a transcendenţei. Dez-idealizarea este aici desăvârşită, pentru că vocea raţiunii, a lucidităţii e cea care relativizează absolutul erosului, îl sustrage oricărui mister, îl aduce la lumina zilei, redimensionându-l din perspectiva terestrului şi umanului. În perimetrul acestor creaţii în care verva polemică şi sarcasmul înlocuiesc tonul reţinut şi amprenta hieratizantă, inconsistenţa şi amorful trăirii se precipită, sentimentul nu se mai consumă în invocaţii evanescente, ci este configurat cu mai multă pregnanţă, la fel cum profilul feminin capătă atributele prezenţei fizice, evidenţele apropierii. Satirele eminesciene nu mai

celebrează femeia (adeseori percepută ca absenţă, ca gol dureros şi mult mai rar înfăţişată ca prezenţă), ci sancţionează refuzul acesteia "de a se lăsa gândită, ceea ce echivalează cu un involuntar refuz de a exista" (6). În aceeaşi ordine, timpul satirelor nu mai este unul învestit cu atributele sacralităţii, nu mai stă aşezat sub emblema mitului, ci este un timp istoric, discontinuu, un timp ce atrage după sine dezabuzarea raţională şi în care femeia este redusă la scara cotidianului iar mecanismul iubirii e descompus, prin prisma lucidităţii şi scepticismului, în mişcări afective primare, supuse apoi judecăţii şi observaţiei critic-satirice.

Din aceste motive se poate releva aici o pronunţată detaşare a eului liric faţă de eros, o dez-implicare a acestuia, necesară tocmai observării critice a sentimentului, care nu mai este privit sub specia metafizicului şi a sugestiei sacralităţii, ci este transferat, dimpotrivă, în sfera fenomenalităţii şi a banalului, transcris, cu alte cuvinte, ca fatalitate a instinctului ţinând de imperativele speciei umane şi nu de acelea ale vreunei dimensiuni ideale, de ordinea metafizicului.

În acest fel, sentimentul iubirii se dezagregă progresiv, măcinat de morbul ironiei şi al scepticismului:

"Aşadar, când plin de visuri, urmăreşti vreo femeie,
Pe când luna, scut de aur, străluceşte prin alee
Şi pătează umbra verde cu fantasticele-i dungi:
Nu uita că doamna are minte scurtă, haine lungi" etc.

(*Scrisoarea V*)

În *Scrisoarea IV* impulsul demitizant este atât de evident, încât sentimentul iubirii e redus la relieful frust al instinctului, poetul explicând avatarurile afective ale îndrăgostiţilor doar prin vocea imperativă a speciei care controlează voinţa şi dorinţa protagoniştilor ritualului erotic:

"Să sfinţeşti cu mii de lacrimi un instinct atât de van,
Ce le-abate şi la păsări de vreo două ori pe an?
Nu trăiţi voi, ci un altul vă inspiră, el trăieşte,
El cu gura voastră râde, el se-ncântă, el şopteşte,
Căci a voastre vieţi cu toate sunt ca undele ce curg;
Vecinic este numai râul: râul este Demiurg
Nu simţiţi c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!
Nu simţiţi că-n proaste lucruri voi vedeţi numai minuni?
Nu vedeţi c-acea iubire serv-o causă din natură?
Că e leagăn unor vieţe ce seminţe sunt de ură?"

Sentimentul erotic eminescian se păstrează, dacă-l privim ca totalitate iar nu prin prisma vreunuia dintre avatarurile lui, într-o stare mai degrabă

virtuală, de tensiune niciodată realizată, fapt pe care-l ilustrează frecvenţa atâtor mijloace de i-realizare a prezenţei feminine, precum şi situarea femeii - şi a iubirii - mai puţin în prezentul istoric şi mai degrabă într-un prezent atemporal, mitic, în trecut sau în viitor.

Am putut observa, aşadar, că iubirea se înscrie pe coordonatele unui timp anistoric, un timp benefic, ocrotitor, ce oferă protecţie cuplului erotic. Timpul istoric, discontinuu, malefic, intervine atunci când mirajul iubirii se destramă, când impulsul idealizant (şi i-realizant) al bărbatului nu mai are corespondent în farmecul "eternului feminin", farmec ce se traduce acum în platitudine şi conformism, femeia nemaifiind percepută ca fiind de provenienţă divină, consubstanţială cu sferele cereşti, ci ca un simplu exemplar al unei specii controlate de Voinţa inexorabilă. În altă ordine, dacă vom considera ca punct de reper timpul prezent al scrierii (*al mărturisirii*) vom observa că *timpul iubirii* se situează fie în viitor, fie în trecut, având, şi într-un caz şi în altul, un grad relativ ridicat de i-realizare, de virtualitate, de refuz al actului şi refugiu în imaginarul timpului (viitor sau trecut).

Note:

1. D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1980, p. 286
2. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu - modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978, p.158
3. ibidem, p. 161
4. Mircea Eliade, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Iaşi, Junimea, 1987, p. 64
5. ibidem, p. 73
6. Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 164

Cele două voci ale erosului eminescian

Fizionomia erosului eminescian, de o mare complexitate, de altfel, pune în ecuaţie, pe de o parte, aspiraţia erotică şi, pe de altă parte, considerarea lucidă a acestei aspiraţii ale cărei dimensiuni sunt mereu reajustate sub impulsul raţiunii, al lucidităţii. Există, în acest sens, în poezia erotică eminesciană două instanţe, sau, mai degrabă, două *voci*; una dintre ele exprimă, enunţă sentimentul iubirii (*vocea erotică*), iar cealaltă "supraveghează" sentimentul erotic, constituindu-se în ceea ce vom numi *vocea metaerotică*. Aceasta din urmă se referă la iubire, nu o exprimă, o

luminează din exterior, nu o enunţă în apodictica mişcare a sentimentului suficient sieşi, autotelic.

Vocea erotică prinde un relief pregnant pe fundalul idilelor şi al elegiilor, cu precizarea că elegiile conţin şi accente metaerotice destul de semnificative. În idile mai cu seamă sugestia participării eului liric la ceremonialul iubirii are o mai mare pregnanţă, poeziile de acest gen oferind o mai susţinută impresie de împlinire a erosului. Din această perspectivă, ceea ce s-a numit "titanismul naturist" al lui Eminescu este într-o foarte limpede conexiune cu vocea erotică ce-şi modulează inflexiunile în spaţiul idilelor. Vocea erotică are aşadar ca note distinctive nu doar spontaneitatea simţirii, a trăirilor şi a rostirii poetice, ci şi un anumit patos ce indică dominarea într-o mai semnificativă măsură a eului liric de obiectul pasiunii sale, care-i interzice acestuia cea mai mică cenzură dictată de exigenţele lucidităţii.

În idile sentimentul erotic se situează, după cum se ştie, în stadiul vag al *dorinţei* în care iubirea nu îşi precizează cu acuitate obiectul, ci se păstrează, oarecum, într-o stare amorfă, latentă. Această stare de nedeterminare este una caracteristică vârstei adolescentine a iubirii, când nu un obiect solicită dorinţa, ci aceasta din urmă porneşe în căutarea unui obiect cu care să intre în consonanţă, de care să dispună. Idilele se modulează astfel cu precădere în registrul invocaţiei, cu accentul deplasat pe *emisia* şi nu atât pe receptarea mesajului erotic ce pare a-şi fi suficient sieşi.

Frecvenţa şi ponderea semnificativă a invocaţiilor, care se configurează în marea lor majoritate în regimul timpului viitor, aduce indicaţii nu doar în ceea ce priveşte natura emisiei lirice, ci şi asupra raportului dintre subiectul emiţător al invocaţiei şi obiectul acesteia, raport în care e uşor de observat preponderenţa subiectului emiţător. Cât despre obiectul invocaţiei, acesta suferă, într-o mai mică sau mai mare măsură un vizibil proces de disoluţie, prezenţa lui fiind mai curând insinuată decât figurată în regim al "referenţialităţii". Prezenţa feminină (care are, în idile, de cele mai multe ori, rol de receptor sau "destinatar" al invocaţiei) e lipsită de pondere materială, e aluzivă până la reducerea sublimată a trăsăturilor ei la condiţia de imagine ideală, la statutul unei idei fără determinaţii corporale, ori chiar până la absenţa ei, caz în care emisia invocatoare este privată de receptorul pe care îl vizează. S-ar părea chiar, uneori, că "destinatarul" mesajului erotic este creat tocmai de acest mesaj, fiinţa feminină întrupându-se pe măsură ce se articulează invocaţia care i se adresează. Femeia este, foarte adesea, subordonată eului liric ce produce invocaţia, ea este chiar emanaţia acestei invocaţii a cărei forţă de iradiere îşi

creează "destinatarul". Acest proces este evident şi atunci când invocaţia este emisă de o voce feminină, căci, şi acum, "imperialismul" emiţătorului invocaţiei îşi desfăşoară implacabil mecanismul, precizând determinaţiile prezenţei feminine şi diminuând concomitent în mod substanţial trăsăturile bărbatului - ce are rolul "destinatarului" invocaţiei. În *Floare albastră,* de exemplu, prezenţa feminină îşi sporeşte ponderea figurativă, primind determinaţii corporale extrem de precise ("roşie ca mărul", "de-aur părul" etc.) datorate tocmai statutului ei de emiţător al invocaţiei.Vocea erotică, aceea care enunţă sentimentul iubirii este recurentă şi în alte poeme ce nu aparţin teritoriului propriu-zis al idilelor, ca *Înger de pază*, *Noaptea* etc.

Spaţiul elegiilor se bucură, din punctul nostru de vedere, de un regim special, de o conformaţie distinctă ce nu se dezvăluie ca o conciliere a vocii erotice cu vocea metaerotică, emisia erosului nemaipăstrându-se, acum, în spontaneitatea necenzurată care era ilustrativă în idile, ci conţinând, mai degrabă, în chiar articularea ei o anumită distanţă, un oarecare recul ce provine, fără îndoială, din ponderea mult mai însemnată a exerciţiului lucidităţii.

Spre deosebire de vocea erotică din idile (care preceda experienţa dragostei, situată într-un viitor fără repere precise), aceea care dă contur modulării elegiace a sentimentului *urmează* experienţei erotice. Tonul elegiilor este surdinizat, nostalgic, trăirile sunt vaporoase, lipsite de contururi psihologice ferme, iar disonanţele, câte sunt, se estompează până la stadiul unei muzicalităţi diafane, inflexiunile elegiace purtând pecetea amintirii dureroase, a iubirii consumate într-un trecut irevocabil, imposibil de recuperat prin intermediul rememorării, al cărei efort anamnetic se dovedeşte incapabil să retranscrie dimensiunile vârstei edenice a dragostei, să redea cu fidelitate conturul femeii iubite.

Se poate observa, pe de altă parte, că distanţa dintre prezent şi trecut capătă proporţii colosale, separaţia acumulând dimensiuni din ce în ce mai mari, ca în poezia *De câte ori, iubito*... ("De câte ori, iubito de noi mi-aduc aminte/ Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte" sau "Suntem tot mai departe de-olaltă amândoi"). În aceeaşi poezie se poate remarca şi o postulare diferită a *amintirii* şi a *eului* care o resimte: în vreme ce amintirea se menţine circumscrisă unui moment auroral perpetuu, cu atributele eternului (fapt care o înscrie în repere mitico-sacrale), eul resimte acut trecerea timpului ce-l îndepărtează progresiv de momentul originar (şi de momentul iubirii de asemenea) şi îl proiectează într-un necuprins şi nedeterminat viitor ("Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ/ Când tu te pierzi în zarea eternei dimineţi"). În astfel de momente, aura "eternului

feminin" se precizează tot mai mult; chipul femeii iubite capătă un aspect hieratic, iar prezenţa ei se conservă într-un fel de prezent etern, e fixată în chihlimbarul afectiv al memoriei eului liric.

Relevantă în numeroase elegii pare a fi încercarea de a recupera iubirea trecută prin filtrul amintirii, încercare căreia i se asociază un acut sentiment de regret, o nostalgie care investeşte vârsta dragostei cu atribute idealizante, sublimând imaginea feminină până la circumscrierea ei cadrului icoanei ("Şi-o să-mi răsai ca o icoană") în trăsături stilizate graţios, botticellian, ca în *Atât de fragedă...*, unde mişcarea de plutire, starea de levitaţie conferă sugestii de graţie angelică, de imponderabil şi de punere în paranteză a corporalităţii.

Există, desigur, în poezia eminesciană de dragoste şi poeme care conţin, în mod mai mult sau mai puţin explicit, o sinteză a vocii erotice şi a celei metaerotice, precum în *Atât de fragedă..., Sonete, Luceafărul* etc. Din fuziunea acestor două voci - una a aspiraţiei sau iluziei, alta a lucidităţii şi scepticismului - voci care îşi împrumută una alteia inflexiunile, se generează sentimentul neîmplinirii, eşecul aspiraţiei erotice, atât de specific liricii eminesciene. În aceste poezii, iluzia eşuează în deziluzie, idealul se confruntă cu realul care îi pune limite sau îl neantizează, într-un subtil, dar nu mai puţin dramatic sistem de vase comunicante în care iubirea este, concomitent, enunţată şi supravegheată critic aproape în acelaşi timp, în proporţii ce menţin echilibrul celor două voci.

Drept exemplu ne serveşte, cu suficientă îndreptăţire, poezia *Atât de fragedă...*, în care dozajul celor două voci pare marcat cu suficientă rigoare, proporţiile erosului fiind în mod sugestiv ajustate de inserţia unor accente critice ce se insinuează în fibra textului poetic. *Atât de fragedă...* are de fapt o dublă postulare, idilică şi elegiacă în acelaşi timp. Prima parte a poeziei are foarte evidente accente de idilă, profilul fiinţei feminine fiind stilizat în registrul sublimului şi al graţiosului hieratic; aici, mersul se preschimbă în levitaţie, femeia nu mai are atributele corporalităţii, fiind atrasă de forţa de gravitaţie a vocii erotice care diafanizează contururile figurii feminine şi transferă realul în imaginar, în spaţiul de imponderabil şi idealizare al visului, surdinizându-i reperele: "Abia atingi covorul moale/ Mătasea sună sub picior/ Şi de la creştet pân' în poale/ Pluteşti ca visul de uşor". Partea a doua a poeziei deplasează în schimb accentele pe o considerare mai asumat lucidă a erosului, care iese din sfera inefabilului şi sublimului, aşezându-se sub exigenţele raţionalităţii, a ceea ce poate fi înţeles şi determinat ("Te duci şi-am înţeles prea bine/ Să nu mă ţin de pasul tău/ Pierdută vecinic pentru mine/ Mireasa sufletului meu").

Prezenţa unei atât de limpezi sinteze a celor două voci (erotică şi metaerotică) în *Atât de fragedă...* induce poeziei tensiunea, nerezolvarea aspiraţiei erotice, stare afectivă care este îndeajuns de transparentă în final. Eul liric îşi asumă aici datele nedeterminării, ale unei potenţialităţi ce-şi răsfrânge la infinit energiile ontologice în oglinzile visului şi ale unui timp hieratizant ("Şi-o să-mi răsai ca o icoană/ A pururi verginei Marii,/ Pe capul tău purtând coroană -/ Unde te duci? Când o să vii?").

Dacă vocea erotică putea fi plasată sub spectrul de iradiere al unei vârste juvenile a iubirii, vârstă ce proiecta sentimentul erotic într-un viitor lipsit de repere definitiv plasticizate, vocea metaerotică îşi revendică apartenenţa la o altă vârstă, aceea a maturităţii. În creaţiile ce sunt circumscrise vocii metaerotice, femeia primeşte determinaţii precise, care, pe de o parte, îi conferă "prezenţă", pondere, iar, pe de altă parte, o deposedează de haloul idealizant ce făcea imposibilă intervenţia lucidităţii.

Spre deosebire de vocea erotică, ce îşi avea punctul de plecare în structura internă a erosului şi corespundea într-o mult mai mare măsură evoluţiei organice a acestuia, vocea metaerotică nu mai e generată de vreo natură primară, "naturală" aşa zicând, ci este o achiziţie ulterioară, inflexiunile ei modulându-se atât în virtutea unei experienţe biografice, cât şi datorită unor influenţe culturale (Schopenhauer etc). E limpede, astfel, că vocea metaerotică nu se mai concretizează în invocaţii ce-şi construiesc obiectul, dimpotrivă, ea circumscrie cu pregnanţă un obiect care are atributele prezenţei, evidenţele apropierii. Într-un anumit sens, vocea metaerotică îşi de-construieşte chiar obiectul, concretizându-i contururile prin exerciţiul raţionalităţii şi chiar desacralizând sentimentul iubirii, relevându-i aspectul "profan".

Expresia plenară a vocii metaerotice o aflăm în satire, unde detaşarea faţă de eros este aproape completă iar accentele de critică lucidă, de relativizare ironică a erosului sunt dominante. Trăsăturile femeii sunt, în satire, desublimate, reconsiderate din perspectiva scepticismului, femeia însăşi este redusă la scara cotidianului, în timp ce mecanismul inefabil al iubirii e demontat şi supus unei critici minuţioase. S-ar putea afirma chiar că, în satire, Eminescu reconsideră metafizicul prin prisma mecanicului, a fizicului, prin această grilă orice mişcare aflându-şi angrenajul deposedat de aura transcendenţei, trecut în sfera contingenţei, a fenomenalului. Dezidealizarea se conjugă astfel cu o sporire a "referenţialităţii" figurii feminine, ea fiind, în cele din urmă, motorul care pune în mişcare mecanismul satirelor şi alimentează cu energie negatoare tonul vocii metaerotice.

Vase comunicante ale poeziei erotice eminesciene, vocea erotică şi cea metaerotică se controlează reciproc, îşi dozează, una în funcţie de cealaltă, proporţiile, păstrând astfel echilibrul dinamicii erosului eminescian care, în ansamblu şi în esenţa lui, nu e nici total afirmativ, nici în întregime negator, nici decisiv triumf al sentimentului şi nici definitivă dezintegrare a acestuia sub impulsul lucidităţii sceptice a impulsului satiric ori a raţionalismului demitizant.

Mitul iubirii-pasiune şi invocaţia ca i-realizare

Am putut observa în precedentele noastre observaţii că momentul împlinirii sentimentului dragostei, al coincidenţei între aspiraţie şi realizare este foarte slab reprezentat în poezia erotică eminesciană care e, în esenţa ei, una a nerealizării şi neîmplinirii sentimentului iubirii, figurare pură a tensiunii erotice condamnate la nerezolvare şi dezechilibru ontic.

În acerastă ordine, a iubirii neîmplinite, pândită de spectrul distanţei mereu reînnoite între eul poetic şi obiectul aspiraţiei sale erotice, se pot pune în lumină similitudini de esenţă şi de structură între sentimentul erotic eminescian şi mitul "iubirii-pasiune", ilustrat de legătura amoroasă, ce a căpătat valoare de arhetip, dintre Tristan şi Isolda, mit ale cărui principale linii semnificative vor fi integrate mai apoi, în configurări şi modelări inedite, în poezia trubadurilor. "Cunoaşterea prin suferinţă, scrie Denis de Rougement, este secretul mitului lui Tristan, iubirea-pasiune, neîmpărtăşită şi în acelaşi timp combătută, avidă de o fericire pe care o respinge, înălţată prin catastrofa sa - iubirea reciprocă nefericită" (7). Această iubire reciprocă, ameninţată de neîmplinire, lipsită de atributele esenţiale ale apropierii, alcătuită din fior extatic şi nefericire sublimată, nu este "iubirea pentru celălalt aşa cum este el în realitate. Ei se iubesc unul pe altul, dar fiecare îl iubeşte pe celălalt numai plecând *de la sine însuşi,* nu de la celălalt. Nefericirea lor îşi are astfel originea într-o falsă reciprocitate, mască a unui dublu narcisism" (8).

În eposul tristanian, absolutul iubirii este reprezentat de *thanatos*; trebuie precizat că moartea avea darul de a îngroşa articulaţiile tensiunii erotice la dimensiuni paroxistice, transformând sentimentul într-o expresie orgiastică a voinţei de a trăi la modul dionisiac; elanul acesta dezlănţuit îi extrage pe cei doi protagonişti de sub tutela umanului, a disparităţii realului empiric, inserându-i într-o dimensiune transumană. Mitul iubirii-pasiune poate fi, astfel, rezumat, dacă-l reducem la liniile lui semantice esenţiale, la scenariul său arhetipal, astfel: iubirea reciprocă (narcisism în dublă instanţă,

de altfel, în care propria imagine a bărbatului este prinsă în aparenţa contururilor feminine, figurile celor doi protagonişti având proprietăţi speculare, adâncindu-se una în alta, aşa cum două oglinzi puse faţă-n faţă se multiplică la infinit), iubire nefericită, însă, îşi află suprema împlinire doar în moarte, aceea care unifică în mod salutar disparitatea fiinţelor, rezolvând duplicitatea alterităţii într-o benefică unitate cu Totul, ridicând, cu alte cuvinte, în plan absolut relativitatea umanului.

Iubirea de acest tip nu este, pe de altă parte, una prin care sentimentul şi-ar istovi potenţialităţile în împlinire, ci, dimpotrivă, una care se hrăneşte din fervoarea obstacolului mereu reînnoit, e o iubire ale cărei virtualităţi rămân mereu deschise, disponibile spre o ţintă în mişcare, ce nu se subordonează aspiraţiei, o iubire care, s-ar spune, îşi conţine în însuşi mirajul înşelător al apropierii obstacolul.

Şi în lirica eminesciană sentimentul iubirii este ameninţat de o fundamentală neîmplinire, rămânând mai degrabă la stadiul de aspiraţie care caută în van să atingă o ţintă ce se îndepărtează progresiv şi care se situează, s-ar zice, în planul absolutului. În acest fel, figura feminină are, chiar atunci când spaţial şi temporal este plasată în plan apropiat, atribute ale depărtării spaţio-temporale (răceala mâinilor, glasul stins etc.) ce sunt tot atâtea modalităţi de i-realizare a prezenţei feminine, de abstractizare, oarecum, a trăirii. Nu întâmplător, Ioana Em. Petrescu, şi nu numai ea, observă că femeia apare, în unele poeme "ca o prezenţă ce reflectă, delimitează şi defineşte prin reflectare fiinţa celuilalt" (9).

Eul poetic se regăseşe astfel, mereu, cu fervoare narcisiacă neobosită, în oglinda chipului feminin, iubita ia chipul bărbatului, trăieşte prin acesta, la fel cum Tristan iubea în Isolda o imagine făurită de el, propria lui imagine actualizată în substanţa altui corp. Obstacolele care minează împlinirea sentimentului iubirii (alimentînd, de fapt, tensiunea erotică ce nu riscă niciodată să se destindă) sunt, la Eminescu, fie provenienţa diferită, natura distinctă (sau opusă) a celor doi protagonişti, fie vocaţia existenţială diferită a lor. În *Luceafărul*, neîmplinirea erotică (Hyperion-Cătălina) are ca sursă incompatibilitatea organică a celor doi, în timp ce în alte poeme neîmplinirea se datorează vocaţiei lor ontologice diferite (în *Floare albastră*, de pildă, bărbatul aparţine imaginarului, depărtării fantaste, planului absolut, în timp ce vocea tentatoare feminină conţine valenţele apropierii, ale trăirii imediate, instinctuale).

Mitul *iubirii-pasiune* poate fi relevat în poezia eminesciană şi printr-un element de structură în esenţa lui trubaduresc, ce se bucură de o semnificativă frecvenţă în creaţia de acest gen a lui Eminescu: invocaţia,

imploraţia adresată unei Donna angelicata, ale cărei trăsături, sublimate până la rafinament botticellian, prind contururi hieratice de icoană. Invocaţia are acelaşi statut, o finalitate identică şi o natură similară evocării; este o evocare întoarsă, cu contururi şi sensuri schimbate. Diferenţa între cele două modalităţi de idealizare (sau de *i-realizare*) a chipului feminin rezidă în regimul temporal de care se lasă circumscrise: dacă invocarea este tutelată de registrul temporal al viitorului, în schimb, evocarea celebrează trecutul. În acest fel, evocarea se transformă într-o invocare de semn contrar, inversată, o invocaţie întoarsă spre trecut, spre un eveniment consumat, a cărui conformaţie tentează să o resuscite prin exorcismul amintirii. Ambele tehnici poetice (invocare/ evocare) cheamă la existenţă, incită, într-un spaţiu al imaginarului prezenţa ideală a femeii; ele sunt, în esenţa lor, configuraţii ale unui timp *i-realizat* (şi *i-realizant*), expresii ale unui timp în care realul nu există încă (sau nu *mai* există)dar este invitat la fiinţare. În astfel de poeme, nu o realitate cu contururi spaţio-temporale bine precizate este celebrată, ci, mai curând, iminenţa unei realităţi nenăscute încă, posibilul ei inepuizabil, imaginarul ei, provizoria şi intermitenta ei mişcare *spre* fiinţă. E un timp, acesta al invocaţiei sau al evocării, de nesiguranţă ontologică, de dezechilibru şi tranziţie, de trăire crepusculară şi aurorală în acelaşi timp, în care fiinţa nu există, ci e invocată sau evocată să existe. E un timp în care lucrurile nu sunt percepute ca prezenţe bine definite, ci doar ca sugestii de realitate, mereu *in statu nascendi*, pure revelaţii ale iminenţei fiinţelor, virtualităţi ale unor resurecţii, embleme ale unor potenţiale epifanii cu caracter cvasisacral.

Cele două modalităţi de i-realizare se află astfel *a mi-chemin* între prezent şi posibil, între nediferenţierea virtuală a proiectului şi realizarea efectivă; lucrurile pe care le desemnează ele nu *sunt* încă, dar *stau să fie*, pentru că invocarea şi evocarea nu realizează, ci i-realizează, nu sunt tehnici figurative, ci, mai degrabă, des-figurative. Femeia invocată sau evocată nu mai are prezenţă, linii definite, contururi bine precizate. Proiectată fiind în trecut sau în viitor, ea e o prezenţă eufemizată, un chip *posibil* sau un prototip confecţionat de dorinţă mai mult decât un tip furnizat de realitate. În acest fel, femeia îşi pierde prezenţa sa apodictică, elocvenţa existenţială sau relieful uman, dobândind în schimb o aură transcendentă, anumite trăsături simili-sacrale ce o plasează într-un plan transcendent, deasupra mulţimii de chipuri stereotipe. Ea devine, pe de altă parte, *o reprezentare generică* (în sensul că îşi pierde datele particulare, este deposedată de accidentalul detaliilor, al semnelor distinctive, se transformă în arhetip) şi *individualizată* (pentru că este scoasă din uniformizarea vieţii anonime, a

realului empiric, dominat de anomie). În astfel de poeme, poziţia bărbatului este vădit (sau jucat?) subalternă, iubirea consumându-şi inflexiunile în adoraţie cvasi-mistică.

Astfel de structuri, în care invocaţia are o pondere funcţională însemnată, parcurg traiectul întregii evoluţii poetice a lui Eminescu, de la *Amorul unei marmore* sau *Venere şi Madonă*, până la invocaţia modulată pe fundal naturist în idile şi la dezintegrarea sau re-funcţionalizarea ei în unele elegii sau satire, unde invocaţia îşi pierde valoarea benefică, funcţia pozitivă, căpătând conotaţii negative, prin care ea nu mai invită fiinţa iubită la prezenţă, ci îi refuză prezenţa, ca în *S-a dus amorul*...

Poezia care posedă cele mai elocvente accente ale mitului iubirii-pasiune este, poate, *Iubind în taină...*, în care sentimentul dragostei este figurat ca voluptate dureroasă inexplicabilă şi inexprimabilă, e pus sub pecetea suferinţei şi a morţii. După cum sesiza Denis de Rougemont, ritualului erotic pasional-trubaduresc îi aparţine, ca element structural esenţial, neexprimarea dragostei, păstrarea tainei ("Iubind în taină am păstrat tăcerea"), ce se însoţeşte cu un alt element constitutiv al iubirii-pasiune, durerea şi insaţietatea perpetuă ca expresie a fatalităţii erosului:

"Iubind în taină am păstrat tăcere,
Gândind că astfel o să-ţi placă ţie,
Căci în priviri citeam o vecinicie
De-ucigătoare visuri de plăcere.

Dar nu mai pot. A dorului tărie
Cuvinte dă duioaselor mistere,
Vreau să mă-nec de dulcea-nvăpăiere
A celui suflet, ce pe-al meu îl ştie.

Nu vezi că gura-mi arsă e de sete
Şi-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi
Copila mea cu lungi şi blonde plete?".

În acest fel, poezia eminesciană nu este altceva decât o succesiune de pulsiuni *apropiat/ depărtat* (în alternanţă, dar şi în coexistenţă), între care îşi găseşte expresie sentimentul eminescian al fiinţei, împărţită între relativ şi absolut, livrată în egală măsură aspiraţiei titaniene şi renunţării sceptice. Erosul are, la Eminescu, pe lângă valenţe ale irealizării, în conjuncţie cu aceste valenţe, de fapt, şi manifeste conotaţii thanatice; ca şi în mitul tristanian, Erosul se contopeşte cu Thanatos, în dimensiunile tensionate ale acestei dialectici aflându-şi expresia transgresarea diferenţei specifice

dintre cei doi poli ai ritualului erotic pe care-i inserează în genul proxim al aceleiaşi definiţii a iubirii ca fatalitate a suferinţei şi a morţii. Aspiraţia erotică este, la Eminescu, şi o aspiraţie spre nefiinţă, spre "repaos", spre spaţiul nedefinit, nelimitat, al increatului. Or, moartea, neantul presupun ieşirea din timp, înscrierea pe coordonatele unei temporalităţi desţărmurite. Prin moarte, eroii aspiră la eliberarea de fatalitatea spaţio-temporală, eliberare ce îi sustrage normelor relativităţii terestre, empirice, facilitându-le accesul la un teritoriu trans-uman, situat în domeniul absolutului, al idealului temporal şi spaţial. Prin Moarte se efectuează, de altfel, şi întoarcerea în Natură, solidarizarea cu forţele genezice ale armoniei primordiale, unirea cu stihiile, fapt relevat şi de Edgar Papu: "Doar situarea poetului în depărtare va permite, prin intermediul cuplului Amor/ Mors, acea îmbrăţişare cu natura" (10).

Pe de altă parte, valenţe thanatice foarte pronunţate amorsează sentimentului iubirii şi acel "farmec dureros" care este, în expresia lui Tudor Vianu, "un cod metafizic, aspiraţia de a ieşi din forma mărginită şi proprie, năzuinţa de a realiza scopul ultim al voluptăţii, posesiunea infinită şi, totodată, dar amestecată cu durerea că această năzuinţă nu poate fi îndestulată niciodată" (11). Se poate observa cu uşurinţă apropierea (şi aproape echivalarea) structurală şi funcţională dintre mitul iubirii-pasiune şi "farmecul dureros", atât de caracteristic poeziei lui Eminescu.

Amândouă aceste reprezentări sunt marcate de prezenţa suferinţei, de insinuarea "bolii" erotice, după cum ele sunt figurate şi sub aspectul aspiraţiei neconsumate în prezent şi efemer, neconvertite în act, păstrate în vagul posibilului şi având, cu alte cuvinte, vigoarea inepuizabilă a virtualului. Se poate afirma, astfel, cu suficientă tranşanţă, că accentele pasionale există, în expresii şi conformaţii diverse, ele nu pot fi eludate, putând fi reliefate atât în planul expresiei lirice ("farmecul dureros", cu toate derivaţiile şi determinările lui), cât şi în planul atitudinii lirice (invocaţia ca tehnică a i-realizării, figuraţia ceremonial-erotică, cu galanterii manieriste, din *Pajul Cupidon* sau *Făt-Frumos din tei*, tehnica obstacolului, narcisismul erotic etc.). În acelaşi timp, se poate constata modul în care, treptat, pe măsură ce expresiile timpului sunt tot mai dominate de raţionalitate, accentele pasionale pierd din pondere şi intensitate, iar mitul iubirii-pasiune se dezagregă definitiv sub impulsul noii vârste în care se află înscris eul poetic, vârsta raţiunii sceptice, a unei necruţătoare apetenţe analitice care demontează mecanismul inefabil al sentimentului dragostei.

Utopia insulei sau timpul paradisiac

Scrisoarea lui Euthanasius din capitolul III al nuvelei *Cezara* cuprinde, după expresia lui Mircea Eliade "cea mai desăvîrşită viziune paradiziacă din literatura românească" (12): "Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părţile de stânci nepătrunse, care stau ca un zid dinspre mare, astfel încât suflet de om nu poate şti acest rai pământesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este - o stâncă mişcătoare ce acoperă maiestru gura unei peştere care duce până înăuntrul insulei. Astfel, cine nu pătrunde prin acea peşteră, crede că această insulă este o grămadă de stânci sterpe înălţate în mare, fără vegetaţie şi fără viaţă. Dar cum este insula? De jur împrejur stau stîncile urieşeşti de granit ca nişte păzitori negri, pe când valea insulei, adâncă şi desigur sub oglinda mării, e acoperită de znopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi înalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Şi deasupra păturii afânate de lume vegetală se mişcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcaţi în catifea, fluturii albaştri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurând lumina soarelui (...). În mijlocul văii e un lac, care apare negru de oglindirea stuhului, ierbăriei şi a răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peştera, ce am prefăcut-o-n casă, şi prisaca mea".

E conturat aici un peisaj cu reflexe mitice, o geografie de aspect paradiziac, un spaţiu edenic cu explicite referiri la cel biblic (cele "patru izvoare" trimit la cele patru fluvii ale Raiului - *Facerea*, 2, 10, "florăria" din insula cea mică e o, abia travestită, replică a "grădinii" din mijlocul Paradisului etc.). Insula, ca topos predilect al gândirii mitice, simbolizează "realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă" (13), după cum insula reală reprezintă creaţia, forma ce se precizează cu contururi nete în indistincţia şi amorful apelor ce-o înconjoară, aspect pe care îl observă şi Mircea Eliade: "dacă apa - şi îndeosebi apa oceanică - reprezintă în foarte multe tradiţii haosul primordial dinainte de creaţie, *insula* simbolizează «manifestarea»" (14). În spaţiul mitic, protector şi centripet al insulei devenirea e abolită, iar agresiunea timpului nu mai e percepută de cei ajunşi aici într-o vârstă preadamică. Timpul însuşi încremeneşte în acest spaţiu, se transformă într-un timp eleat, ce nu mai e animat de demonia mişcării, a curgerii neobosite ci, dimpotrivă, se închide în conturul propriei conformaţii monadice. O astfel de semnificaţie a opririi în loc a timpului o are corpul lui Euthanasius ce se sustrage dezagregării, mineralizându-se, contopindu-se cu Natura,

integrîndu-se în mişcarea veşnică a Cosmosului: "Simt că măduva mea devine pământ, că sângele meu e îngheţat şi fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă sting. Şi nu rămâne decât urciorul de lut, în care au ars lumina unei vieţi bogate.Mă voi aşeza sub cascada unui pârâu; liane şi flori de apă să încunjure cu vegetaţia lor corpul meu şi să-mi străteze părul şi barba cu firele lor... şi-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieţii, «soarele», viespii să-şi zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve şi să mă unească cu întregul naturei, dar să mă ferească de putrejune. Astfel, cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrân rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată".

Moartea nu e resimţită aici cu oroare, ca dispariţie a fiinţei, ci cu beatitudine şi extaz, ca o lepădare de individualitatea perisabilă şi participare dionisiacă la viaţa frenetică a elementelor, la destinul, infinit ca întindere spaţială, etern ca dez-mărginire temporală, al Cosmosului. Astfel, Euthanasius trece, prin această translaţie panteistă, dintr-un timp imobil, paradiziac, ce nu cunoaşte succesiunea şi continuitatea, într-un timp cosmic, ce nu are margini, nu-şi impune limitări, necuprins şi lipsit de determinaţii precise.

O aceeaşi semnificaţie de renunţare la voinţa individuală şi de asumare a unui destin arhetipal o au cei doi protagonişti ai nuvelei, Ieronim şi Cezara. Nuditatea lor semnifică tocmai eliberarea de contingent, dezbrăcarea de aparenţele "uman, prea umane", eludarea principiului oprimant al individuaţiei, ieşirea din timpul istoric, agresiv şi turbulent şi participarea la un timp cu foarte evidente valenţe mitic-utopice. Eroii îşi asumă, cu alte cuvinte, o condiţie generică, reiterează arhetipul cuplului biblic, reeditează starea pre-adamică, de dinainte de cădere, stare ce nu e tutelată de un timp istoric, ci, dimpotrivă, este inserată într-un timp sacru, repetitiv, circular, un timp al manifestării plenare a fiinţei şi al beatitudinii.

Se pot pune, de altfel, într-o foarte relevantă opoziţie două toposuri cu conformaţie specifică în creaţia eminesciană; *Cetatea* şi *Insula* sunt două spaţii distincte, care sugerează realităţi antinomice. Dacă *Cetatea* e circumscrisă spaţiului real, subsumându-se unei geografii determinabile, eterogene şi profane şi participând la un timp istoric, cu convulsii şi repere precise, *Insula* e situată pe coordonate mitice, e un spaţiu omogen, izolat, un fragment ce are conformaţia întregului, un model al cosmosului, cu o structură şi o geometrie perfect articulate. E limpede că numai în spaţiul acesta al *Insulei*, utopic şi benefic, lipsit de determinaţii şi totuşi perfect articulat este posibilă iubirea dintre Ieronim şi Cezara, însoţită de desfacerea

de aparenţele umane şi de accesul la o vocaţie ontologică esenţială, având toate atuurile originarităţii.

Insula nu este, însă, un motiv izolat în creaţia lui Eminescu; frecvenţa acestui topos a fost, de altfel, notată şi de Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*. În poezia *Vis*, de pildă, relieful mitic al insulei este sugerat printr-o serie de imagini de specia oniricului, ce conturează o lume a clar-obscurului, în care dinamica antinomică *umbră/ lumină* sporeşte forţa fascinatorie a insulei:

"Căci pe o insulă în farmec
Se înalţă negre, sfinte bolţi
Şi luna murii lungi albeşte,
Cu umbră împle orice colţ".

În *Avatarii faraonului Tla*, eroul coboară spre o insulă "cu boschete verzi, cu straturi de flori palide şi înalte, cu cărările acoperite de nisip de argint... era o grădină frumoasă în mijlocul unui lac subteran". Putem observa aici modul în care autorul percepe şi notează dialectica apă/ insulă, informat/ formă, scoţând în evidenţă cu şi mai multă vigoare statutul mitic al toposului insulei. În *Făt-Frumos din lacrimă* apare de asemenea o insulă cu dom (acesta din urmă putând fi învestit cu semnificaţii de *axis mundi*): "Luna răsărise dintre munţi şi se oglindea într-un lac mare şi limpede, ca seninul cerului. În fundul lui se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur, iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarald înconjurat de un crâng de arbori verzi şi stufoşi, se ridica mândru palat de o marmură ca laptele, lucie şi albă (...)".

Un astfel de spaţiu mitic, insular (insula nu participă la geografia reală, ea e o falie, o breşă în timpul şi spaţiul geografic, e cu alte cuvinte, un *a-topos*, o utopie) se configurează şi în poeme precum *Mureşan*, *Povestea magului călător în stele* etc. Recurenţa motivului insulei în creaţia eminesciană face inevitabilă intuirea unei anumite predilecţii a poetului pentru aceste spaţii care se sustrag determinărilor timpului istoric, spaţii compensative, ce recuperează dimensiunile sacrale, utopice ale fiinţei, aflate într-o ireconciliabilă antinomie cu spaţiul şi timpul profan, cel de toate zilele.

În acest spaţiu utopic, paradiziac, iubirea capătă, la rândul ei, valenţe recuperatoare, ea scoate fiinţele ce stau sub imperiul ei de sub controlul timpului obiectiv, fizic, le eliberează de demonia secundelor, le inserează într-un "timp" paradiziac, într-o dimensiune, mai degrabă, a-cronă, în care timpul nu mai e perceput ca mişcare nestăvilită, ca veşnică, heracliteană curgere, ci ca imobilitate, într-o foarte limpede viziune eleată. Timpul iubirii

evocă, în opera lui Eminescu, mai degrabă o lipsă a timpului, o stare de imponderabilitate cronologică, o stare în care, sub impulsul sentimentului erotic, secundele îşi opresc mişcarea, convulsiile se transfigurează în imponderabil şi vag, în imprecizie şi levitaţie nesupusă "gravitaţiei temporale". De aici derivă, de altfel, şi lipsa de pondere corporală a femeii, ţinuta ei mai curând sugestivă decât efectivă. Se poate, din această perspectivă, vorbi de o anumită funcţie i-realizantă a sentimentului erotic. Aflate sub emblema dureros-fascinatorie a dragostei, eroiii îşi pierd , în bună măsură, corporalitatea, îşi resorb accidentele detaliilor în dimensiune generică, cvasi-arhetipală. Pe de altă parte, iubirea are şi rolul de a reface unitatea fiinţelor, aducând fragmentaritatea sub tutela unei coerenţe superioare şi esenţiale, la arhetipalul în care diferenţele se atenuează în identităţi, analogii şi corespondenţe sugestive.

Există, desigur, o zonă a poeziei erotice eminesciene (satirele), unde iubirea este discreditată, coborâtă la nivelul unui simplu, spontan şi degradant exerciţiu instinctual, este devalorizată, sub impulsul lucidităţii ce demontează mecanismele, aparente sau mai profunde, ale sentimentului iubirii. Se poate totuşi considera erosul benefic, "valorizat pozitiv" ca o constantă a poeziei eminesciene, atât prin recurenţă, cât şi prin pondere, iar timpul iubirii ca un timp paradiziac, al extazului şi trăirii esenţiale, un timp ce are rolul de a compensa neliniştile, frustrările şi angoasele eului liric.

Note:

1. D. Caracostea, op. cit., p. 286
2. Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 158
3. ibidem, p. 161
4. M. Eliade, op. cit., p. 64
5. ibidem, p. 73
6. Ioana Em. Petrescu, op. cit. , p. 164
7. Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, Buc., Ed. Univers, 1987, p. 49
8. ibidem, p. 48
9. Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 161
10. Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1971, p. 148
11. Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Buc., Cartea Românească, 1930, p. 12
12. Mircea Eliade, *Despre Eminescu şi Hasdeu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1987, p.12

13. ibidem, p. 19
14. ibidem, p.18

Capitolul IV

Ambivalenţa timpului la Eminescu

S-a observat, pe bună dreptate că timpul are, în opera lui Eminescu, o natură ambivalentă, o conformaţie duală. Pe de altă parte, există variaţiuni ale timpului, specii temporale, reflexe cronologice distincte care nu contenesc să fascineze, atât în poemele, cât şi în proza eminesciană.Se poate vorbi, astfel, despre un timp cosmic (*vital*, cum îl numeşte Rosa del Conte)

ale cărui constante ar fi eternitatea şi imuabilitatea, şi un timp terestru (sau *muritor*, în terminologia cercetătoarei italiene), caracterizat de curgere, vremelnicie, accidentalitate. Primul e un timp plenar, ce duce la desăvârşire toate formele universului, e un timp benefic şi propice, în vreme ce al doilea e un timp al efemerului şi al uzurii, al degradării şi morţii. Fascinat de această ambivalenţă a timpului, Eminescu transcrie în creaţia sa regretul şi angoasa provocate de participarea la un timp dezagregant şi, totodată, mărturiseşte aspiraţia sa spre Marele Timp al cosmosului, opera sa sugerând, în multe pagini ale ei, o adevărată fascinaţie pentru timpul acesta cosmic, absolut şi etern, pe care cel mai bine îl putem reprezenta prin cunoscuta sferă parmenidiană (transferând, desigur, dimensiunile spaţiale în termeni temporali), sferă imobilă, nesupusă legilor trecerii şi schimbării. În fapt, resimţind cu acută durere apartenenţa la un timp "muritor", degradat, ce poartă în el semnele evidente ale vacuităţii ontologice, ce-şi dezvăluie aspectul sepulcral, Eminescu resimte imperios nevoia de a aplica acestui timp un corectiv cosmic, aspiraţia de a-l compensa prin recursul la absolutul temporal.

Ambivalenţa temporală, abia enunţată, se poate observa cu un plus de limpezime dacă vom cerceta recurenţa şi funcţionalitatea expresiilor *timp* şi *vreme*, termeni esenţiali ai semantismului temporal la Eminescu. Acestor doi termeni cu valoare, să zicem, arhetipală li se subordonează alţii care nuanţează, concretizează şi exemplifică sentimentul timpului sau fenomenul scurgerii acestuia, durata, cu alte cuvinte. Între aceştia putem aminti: *clipă, oră, zi, an, secol* (cu sinonimul *veac*), *prezent, trecut, viitor* (aceştia trei evaluând şi exprimând în acelaşi timp perspectiva temporală în discurs), *noapte, seară*. De asemenea, de o semnificativă recurenţă se bucură adverbele de timp *ieri, azi, mâine, acum, atunci* etc.

Termenii *timp* şi *vreme*, deşi sunt într-un relativ raport de sinonimie, conţin şi anumite mărci semantice care le disting, le disociază. *Timpul* e un lexem ce exprimă de o manieră mai abstractă, mai generalizantă conceptul duratei decât *vreme*, cuvânt cu arome arhaice, încărcat cu valenţe poetice mult mai accentuate şi care figurează derularea temporală în concretitudinea ei, plasticizând-o astfel şi modulând-o în registru liric cu mai multă vigoare.

La Eminescu termenul *vreme* semnifică, după cum s-a observat, timpul uman, al fenomenalităţii şi concretului, în timp ce cuvântul *timp* exprimă temporalitatea cosmică, de anvergură generalizantă şi abstractă, durata dez-limitată a rotirii sferelor cereşti. *Vremea* măsoară aşadar timpul uman, schimbător şi marcat de disoluţie şi efemeritate (care, însă, aşează alţi actori pe aceeaşi scenă a lumii cu decoruri fluctuante dar nu mai puţin

tiranice), ca în *Glossă* ("Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi şi nouă toate"). Cu toate acestea, *vremea* poate măsura şi timpul etern, imuabil, circular, al naturii. O astfel de dublă polarizare semantică a *vremii* (care sugerează şi timpul individual, dar şi timpul naturii eterne) putem afla în *Revedere*, unde *vremea* exprimă mai întâi timpul regenerator al naturii, foarte apropiat de cel cosmic:

"Codrule cu râuri line
Vreme trece, vreme vine.
Tu din tânăr precum eşti
Tot mereu întinereşti.
....
Ce mi-i vremea când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri
Că de-i vremea rea sau bună
Vântu-mi bate, frunza-mi sună
Şi de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor.
Iar noi locului ne ţinem,
Cum am fost aşa rămânem:
Marea şi cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna şi cu soarele,
Codrul cu izvoarele ".

Pe de altă parte, *vremea* înregistrează, cu aceeaşi acuitate semantică durata umană, aventura ontică a individului aşezat sub pecetea efemerităţii sale alienante, ce se opune eternităţii codrului, deci a naturii:

"Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Şi de când m-am depărtat
Multă lume am umblat".

Se poate observa aici, ca o consecinţă a celor enunţate mai sus, că natura este termenul care conciliază timpul uman şi cel cosmic, integrarea în natură identificându-se cu o integrare în etern, în timpul universal, în timp ce îndepărtarea şi înstrăinarea de natură conotează recăderea individului în timpul terestru, al efemerităţii şi disoluţiei ontologice. Natura este, de fapt, cea care mediază antinomia timp cosmic/ timp terestru, ea este totodată aceea care oferă fiinţei certitudinea şi garanţiile inserţiei în sfera unei

temporalităţi benefice, armonioase, protectoare; în acest fel, natura transferă teroarea şi opresiunea timpului fizic, istoric, în beatitudine şi extaz al unei "deveniri încremenite", sau, mai degrabă, circulare.

Termenul *timp*, cu conotaţiile şi semnificaţiile pe care deja le-am semnalat, apare cu predilecţie în poemele care figurează vaste tablouri cosmice. Dimensiunilor sale eterne le corespunde lipsa de determinări spaţiale, pierderea reperelor:

"Noi nu avem nici timp, nici loc
Şi nu cunoaştem moarte".

Dacă termenul *timp* exprimă durata nelimitată, lipsită de hotare temporale şi şi în conjuncţie cu infinitatea spaţială, el ajunge uneori să exprime şi timpul individual, finit, limitat, ca în poezia *Speranţa,* unde apare la plural, un plural ce are tocmai funcţia de a-l apropia de sfera umanului, a multiplului şi a curgerii:

"Aşa marinarii, pe mare umblând,
Izbiţi de talazuri, furtune.
Izbiţi de orcanul gheţos şi urlând
Speranţa îi face de uită de vânt
Şi speră la timpuri mai bune".

Dacă termenul *timp* semnifică durata cosmică, un timp care "nu cunoaşte dramele rupturii, opririi, declinului, un timp sferic, pe care imaginaţia îl aseamănă calotei sferice a universului platonician" (1), el poate desemna în schimb şi timpul istoric, terestru, atunci când "intră sub semnul solstiţiului" (2). O astfel de figurare ambivalentă a timpului cosmic şi terestru aflăm în *Scrisoarea I*, unde avem de a face cu o mişcare complementară cosmogonică/ eschatologică. E figurat, mai întâi, haosul originar, o masă informă de materie diferenţiată mai apoi de un prim impuls genezic:

"La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă,
Pe când totul era lipsă de viaţă şi voinţă,
Când nu se-ascundea nimica, deşi tot era ascuns,
Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? Genune ? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochi care s-o vază,
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!
Dar deodat-un punct se mişcă... cel dintâi şi singur. Iată-l

Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...". Acestui moment iniţial, prin care haosul prinde formă, îi corespunde alternativa apocaliptică, extincţia; astfel, cercul existenţei universale se închide asupra lui însuşi, asemenea şarpelui mitic *ouroboros*:

"Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,
Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
Şi în noaptea nefiinţii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncepe-eterna pace".

Sfera *timpului* îmbrăţişând mai mult abstractul, acesta exprimă cu acuitate delimitarea, în timp ce *vremea* presupune un spaţiu finit în care se derulează evenimente, se produc fenomene cu contur pregnant. Atunci când spaţiul nu prezintă repere precise, e, cu alte cuvinte, dez-mărginit, vremea e incapabilă să-şi facă simţită prezenţa; e de presupus aici un fel de vacuitate temporală, care poate fi echivalată cu eternitatea (ce nu prezintă succesiunea trecut/ prezent/ viitor, e nedeterminată, amorfă din perspectivă temporală) ca în *Luceafărul*:

"Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe".

Există în poezia eminesciană un personaj care conciliază în fiinţa sa timpul terestru şi cel cosmic, un erou liric în fiinţa căruia relativul şi absolutul se întâlnesc şi care mediază opoziţia individual/ universal.Acesta este *magul*, de extracţie umană, care, însă, prin asceză şi reculegere, prin exerciţiul spiritual accede la un statut similidemiurgic, transgresând limitele opresive şi alienante ale timpului şi spaţiului istoric şi abolind principiul individuaţiei într-o frenetică mişcare spre *Marele Tot*. Din această perspectivă, cerul, universul întreg este o scriere, o carte infinită, la ale cărui sensuri încifrate are acces magul, ce deţine însă nu doar capacitatea de a "citi" textul universal, ci şi posibilitatea de a contribui la facerea sau refacerea "cărţii" cosmice:

"El cartea-şi deschide, la ceruri priveşte
Şi zodii descurcă în lungul lor mers.
E-o carte ce nimeni în veci n-o citeşte,
Cu semnele strâmbe întoarse-arăbeşte:
Sunt legile-n semne din ăst univers".

Cartea are aici semnificaţii magice, ea e o replică şi o quintesenţiere a cosmosului, o esenţializare a legilor lui; sintaxa lui textuală traduce, în fond, sintaxa lumii reale, redusă la esenţial, încifrată în literă magică. Sinteză a individualului şi universalului în acelaşi timp, in-divid primind învestituri absolute, magul scapă determinaţiilor vremii, precarităţii timpului istoric. Interesantă ni se pare, în acest punct al demonstraţiei noastre, personificarea vremii în *Mureşanu*. Aici vremea capătă aspectul figurativ al unui mag ce trasează linia temporală a umanităţii cu gesturile sale hieratice:

"Acelaşi şir de patimi s-a tors şi s-a retors
De mâinile uscate a vremii-mbătrânite" (subl. ns.).

Dacă în figurările umanului magul poate, transgresându-şi condiţia, renunţând la tribulaţiile dictate de imperativele speciei şi de exigenţele implacabile ale Voinţei schopenhaueriene, să concilieze, să împace în sine finitul şi infinitul, umanul şi cosmicul, relativul şi absolutul, în plan strict temporal *clipa* are aceleaşi valenţe mediatoare şi integratoare, aceleaşi virtuţi ambivalente din perspectivă temporală. În cadrul timpului cosmic, de exemplu, *clipa suspendată* măsoară timpul terestru, ca în *Scrisoarea I*:

"Şi-n acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată".

Aceeaşi expresie sugestivă, *clipă suspendată*, primeşte valenţe cosmice, se dilată, apropiindu-se de dimensiunile eternului, ale nelimitării în timp, ca în următoarea pagină de proză: "Şi într-un spaţiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricât de mare şi oricât de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărginirea? Asemenea, în eternitatea fără margini nu este orice bucată de timp, oricât de mare sau oricât de mică *o clipă suspendată*? Presupunând lumea redusă la un bob de rouă şi raporturile de timp la o picătură de vreme, secolii din istoria acestei lumi microscopice ar fi clipite, şi în aceste clipite oamenii ar lucra tot atâta şi ar cugeta tot atâta ca în evii noştri - evii lor pentru ei ar fi tot atât de lungi, ca şi pentru noi, ai noştri. În ce nefinire microscopică s-ar pierde milioanele de infuzorii ale acelor cercetători, în ce infinire de timp, clipa de bucurie - şi toate acestea toate ar fi - tot astfel ca şi azi" (*Sărmanul Dionis*). Alteori, *clipa* reverberează în plan uman-terestru, exprimând mişcarea temporală cea mai infimă, imperceptibilă şi evanescentă:

"Şi se duc ca clipele
Scuturând aripele" sau:
"Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat?"
(*Stelele-n cer*)

Operând conjuncţia între timpul cosmic şi cel uman, *clipa* este alternativ benefică şi malefică, după cum se contractă sau se dilată, devine un "topos" temporal paradiziac, ce favorizează extazul erotic, beatitudinea iubirii:

"Anii tăi se par ca clipe
Clipe dulci se par ca veacuri".

Se poate astfel aprecia, cu suficientă îndreptăţire, că *timpul cosmic* şi *timpul uman* nu sunt termenii unei opoziţii cu totul ireconciliabile, aceste două concepte poetice intrând, dimpotrivă, într-o fecundă conjuncţie prin intermediul unor elemente care favorizează acest dinamism integrator: *natura*, *magul* şi *clipa*, operatori tematici (de natură distinctă dar şi cu finalitate comună) ai împăcării între terestru şi cosmic, între individual şi general.

Note:

1. Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 55
2. Ibidem.

Conf.dr. Iulian Boldea
Universitatea "Petru Maior"

În loc de concluzii

Am încercat să demonstrăm, în precedentele noastre enunţuri, o anumită modelare a sentimentului eminescian al fiinţei din unghi temporal, dar şi modul în care poetul percepe timpul, felul în care reacţionează (cu instrumente şi modalităţi poetice, evident) la durată. Timpul i se revelează, astfel, lui Eminescu, sub semnul unei tragice şi indefinite curgeri generatoare de angoasă, sub emblema ireversibilului şi aleatoriului. Există, fără nici o îndoială, în opera eminesciană o teroare a timpului, o indiscutabilă şi dramatică conştiinţă a forţei sale destructive, a opresiunii inexorabile a secundelor evanescente, în perpetuă stare de mobilitate şi fragilitate, care îşi pun amprenta demonică asupra structurii afective a fiinţei umane.

Timpul e, la Eminescu, o constantă esenţială a vieţii umane ce-şi impune acesteia legile mai mult decât imperative, dar şi, metaforic vorbind un soi de morb care consumă, epuizează prin derularea sa neîncetată, malefică, durata existenţei umane: "Viermele vremii roade în noi" - scrie Eminescu în poezia *În van căta-veţi*.

Resimţind cu o atât de mare acuitate demonia timpului fizic, supus legilor succesiunii *trecut-prezent-viitor* şi linearităţii, poetul imaginează în opera sa diverse modalităţi de a eluda, de a aboli acest timp destructiv, inaderent la uman, disforic şi ireversibil. Am putea astfel pune în lumină faptul că utopia erotică, poezia - prin mijloacele ei interne, visul şi recursul la mit etc. sunt tot atâtea modalităţi de a eufemiza curgerea demonică a timpului, de a"îmblânzi" durata fizică, generatoare de angoase, terifiantă.

Văzându-se înstrăinat într-un timp al curgerii perpetue, al neîntreruptei schimbări, poetul încearcă să-şi creeze un timp compensator, utopic, să-şi proiecteze fiinţa într-o durată imobilă, ce oferă eului liric confort ontic, beatitudinea fiinţării. Acesta e timpul poeziei, al erosului, al mitului sau al visului, paradisuri temporale artificiale prin care poetul se retrage din timpul real, fizic, regăsindu-şi plenitudinea ontică, autenticitatea fiinţării.

Ca în cazul oricărui poet romantic, şi în ceea ce îl priveşte pe Eminescu s-ar putea vorbi despre o "personalitate duală", împărţită între aderenţa la valorile metafizice, aspiraţia spre transcendent, imageria onirică etc. şi vocaţia epicureică, dorinţa de a trăi în chip plenar "clipa". Resimţind însă, cu acuitate, în mod dureros precarităţile realului, insuficienţele etice ale timpului prezent, poetul face apel, după cum au observat unii exegeţi ai operei eminesciene la unele modele compensatorii, consolatoare, pentru a aşeza, oarecum, în echilibru, opţiunile şi aspiraţiile sale. Prestigioasa şi

regretata exegetă a operei eminesciene Ioana Em. Petrescu constată că aceste modele sau "spaţii" compensatorii sunt născute dintr-o stare de acută frustrare ontologică, de insatisfacţie în faţa unui univers inconsistent, lipsit de coerenţă şi de validitate, univers din care valorile autentice s-au retras, spaţiu profan în care mai dăinuie abia aromele unei transcendenţe crepusculare ori dezafectate.

Sunt foarte numeroase semnele şi reperele unui astfel de univers aflat într-un timp declinant, "de solstiţiu", după cum impresia poetului că ar locui într-o lume "ce pe nesimţite cade" e foarte persistentă. Poetul pare astfel un martor al desacralizării lumii şi al instaurării unui timp istoric, atomizat, în care fiinţa nu-şi poate afla o identitate fermă, un contur definitiv. Din contră, acest timp istoric, fluid, ireversibil, inadecvat, conduce la disoluţie ontologică şi declanşează un pesimism gnoseologic, chiar un agnosticism care îl conduce pe poet la concluzii negatoare. Din această perspectivă, se poate demonstra existenţa în opera eminesciană a unei "estetici a nihilismului", provocată atât de constantele psihofizice ale structurii personalităţii poetului, cât şi de o concepţie filosofică marcată de ideologia schopenhaueriană din *Lumea ca voinţă şi reprezentare*. Sentimentul eminescian al timpului se înscrie şi el pe coordonatele acestei estetici a nihilismului, prin configurarea unei antinomii foarte limpezi: *timp sacru/ timp profan* sau *timp mitic/ timp istoric*. Prin "căderea în timp", fiinţa poetului resimte dureros presiunea secundelor, dar e încercată şi de nostalgia după o lume a increatului, lipsită de repere spaţiale, dar şi de coordonate cronologice. Tragismul condiţiei umane posedă, ca revers, resursele purificatoare ale întoarcerii la momentul pregenezic, după cum "traumatismul" vieţuirii în timp poate fi atenuat prin recursul la *vis*, *eros*, *poezie* etc.

Din aceste motive, "tonalitatea" temporală a creaţiei eminesciene oscilează între accentul tragic al perceperii propriei fiinţe ca devenire, ca neostoită curgere şi reveria integratoare capabilă să eufemizeze demonia secundelor. Majoritatea poemelor sunt construite, în acest fel, sub semnul unei duble identităţi imagistice: una sceptic-intelectualizantă, din care tremurul afectiv e exclus cu desăvârşire iar emotivitatea e camuflată în discurs raţionalizant, şi o alta - vizionar-utopică, prin care poetul caută să circumscrie "clipa" într-un halou mitizant, să-i redea un contur simili-sacral, înnobilând-o prin fixarea în filigranul inefabil al versului, prin reproducerea în timbru evocator sau invocator a emoţiei lirice.

În aceeaşi ordine, s-a putut observa că *evocarea* şi *invocaţia* nu sunt doar două procedee afectiv-lirice de semn contrar; ele au o finalitate

comună: una - evocarea - caută să reconstituie, prin resursele anamnetice ale imaginii poetice, un trecut evenescent, revolut, să restaureze dimensiunile istoriei sau avatarurile biografice consumate ale eului, în timp ce cealaltă - invocaţia - îşi propune să pună în lumină, să în-fiinţeze ceea ce nu e încă decât o promisiune, ceea ce, cu alte cuvinte, nu are decât carnaţia aburoasă a unei latenţe, inconsistenţa unei epifanii încărcată de fiorii posibilului.

Încifrat în efigia erosului, a magiei lirice sau a visului, sentimentul timpului se estompează, capătă conturul fragil al *mythos*-ului, retractilitatea unei regresiuni în domeniul posibilului, al imaginarului. În fapt, modelele compensatorii despre care s-a vorbit nu sunt decât soluţii utopice, de transfer al "materialităţii" şi "concretitudinii" timpului profan într-un orizont imponderabil, într-o dinamică a potenţialităţilor imaginative, resuscitându-se, oarecum, un trecut inexorabil revolut, dinamizat de impulsurile afective ale eului. Din această perspectivă, numeroase creaţii eminesciene sunt structurate sub semnul unei dinamici imagistice integratoare, prin intermediul căreia sentimentul tragic al timpului îşi redimensionează tonalitatea, transfigurându-se datorită reveriei evocatoare sau invocatoare.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Bibliografia operei

Mihai Eminescu, *Opere alese,* vol. I-III, ediţia Perpessicius, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973

Mihai Eminescu, *Proză literară*, ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu, Bucureşti, E.P.L., 1964

2. Lucrări teoretice

xxx, *Antologie filozofică. Filozofi străini*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943

Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1983
Gaston Bachelard,*L'eau et les reves*, Paris, José Corti, 1973
Gaston Bachelard, *La psychanalise du feu*, Paris, Gallimard, 1967
Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970
O. Ducrot şi T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du language*, Paris, Seuil, 1972
Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Ed. Gallimard, 1988
Sergiu-Al. George, *Arhaic şi universal*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981
Sergiu-Al. George, *Limbă şi gândire în cultura indiană. Introducere în semiologia indiană*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976
Le groupe µ, *Rhétorique de la poésie,* Bruxelles, Ed. Complexe, 1977
Charles Mauron, *Des métaphores obsedantes au mythe personnel. Introduction a la psychocritique*, Paris, José Corti, 1968
Octavio Paz, *Point de convergence*, Paris, Ed. Gallimard, 1976
Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, vol. I-IV, Edinburgh, Paris, 1944-1968
Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1987
Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1969
Paul Ricoeur, *Temps et récit*, III, Paris, Ed. du Seuil, 1985
Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1966

3. Bibiografia operei

Constantin Barbu, *Eminescu: poezie şi nihilism*, Constanţa, Ed. Pontica, 1991
Amita Bhose, *Eminescu şi India*, Iaşi, Ed. Junimea, 1978
Gh. Bogdan-Duică, *Mihai Eminescu*. Studii şi articole, Iaşi, Ed. Junimea, 1978
Ioana Bot, *Eminescu şi lirica românească de azi*, Cluj, Ed. Dacia, 1990
Gheorghe Bulgăr, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Iaşi, Ed. Junimea, 1975
Gheorghe Bulgăr, *Eminescu. Coordonate istorice şi stilistice ale operei*, Iaşi, Ed. Junimea, 1980
Dumitru Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1980
Dumitru Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Iaşi, Ed. Junimea, 1987
Petru Caraman, *Pământ şi apă: contribuţii etnologice la studiul simbolicei eminesciene*, Iaşi, Junimea, 1984

Ştefan Cazimir, *Stelele cardinale*. *Eseu despre Eminescu*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975
G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. XII - XIII, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970
Matei Călinescu, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, Bucureşti, E.P.L., 1964
Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu şi Leopardi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980
Mihai Cimpoi, *Narcis şi Hyperion: Eminescu, Poet al fiinţei: poem critic*, Iaşi, Ed. Junimea, 1994
Nicolae Ciobanu, *Eminescu: structurile fantasticului narativ*, Iaşi, Ed. Junimea, 1984
Şerban Cioculescu, *Eminesciana*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985
Pompiliu Constantinescu, *O catedră Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1987
Virgil Cuţitaru, *Metamorfozele lui Hyperion*, Iaşi, Ed. Junimea, 1984
Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut* (trad. de Marian Papahagi), Cluj, Ed. Dacia, 1990
Mihail Dragomirescu, *Mihai Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1976
Gheorghe Drăgan, *Poetică eminesciană*, Iaşi, Ed. Junimea, 1989
Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu: interpretări*, Iaşi, Ed. Junimea, 1982
Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Bucureşti, E.P.L., 1972
Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu: viaţă, creaţie, cultură*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1989
Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1986
Mircea Eliade, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1987
Petru Mihai Gorcea, *Steaua din oglinda visului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1977
Felicia Giurgiu, *În eminescianul univers*, Timişoara, Ed. Facla, 1988
G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*. Studii şi articole, Iaşi, Ed. Junimea, 1974
Nicolae Iorga, *Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1981
Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Ed. Junimea, 1979
Gavril Istrate, *Studii eminesciene*, Iaşi, Ed. Junimea, 1987
E. Lovinescu, *Mihai Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1984
Al. Melian, *Eminescu - univers deschis*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982

Grid Modorcea, *Magul călător sau speranţa în viaţa şi opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1995
George Munteanu, *Eminescu şi eminescianismul: structuri fundamentale*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1987
George Munteanu, *Hyperion*, vol.I, *Viaţa lui Eminescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973
Dumitru Murăraşu, *Mihai Eminescu: viaţa şi opera*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1983
Maria Mureşanu Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Ed. junimea, 1990
I. Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a III-a, Iaşi, Ed. Junimea, 1980
Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975
D. Panaitescu-Perpessicius, *Eminesciana*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1989
Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a II-a, Iaşi, Ed. Junimea, 1979
Irina Petraş, *Un veac de nemurire: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Veronica Micle*, Cluj, Ed. Dacia, 1989
Aurel Petrescu, *Eminescu: metamorfozele creaţiei*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1985
Ioana Em. Petrescu, *Eminescu-modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978
Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Cluj, Ed. Dacia, 1989
Aug. Z.N. Pop, *Caleidoscop eminescian*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1969
Petru Rezuş, *Mihai Eminescu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
Liviu Rusu, *Eminescu şi Schopenhauer*, Bucureşti, E.p.L., 1966
Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Bucureşti, E.p.L., 1964
Elvira Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade-Rădulescu şi Eminescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982
Monica Spiridon, *Eminescu, o anatomie a elocvenţei*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1994
Vladimir Streinu, *Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1989
Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1979
Marin Tarangul, *Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1992
Eugen Todoran, *Eminescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
D. Vatamaniuc, *Eminescu: manuscrisele*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1988

Theodor Vârgolici, *Eminescu şi marii săi prieteni*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1989
Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1930

REFERINŢE CRITICE

"Debutul unui critic e un dublu pariu: cu cei despre care scrie şi cu posteritatea care validează ori ba judecata criticului. Iulian Boldea e conştient de riscurile teritoriului labil în care s-a avântat. El are o solidă şcoală clujeană, teoretică şi istorico-literară, precum şi o ucenicie prestigioasă în gruparea «echinoxistă». Dincolo de «învăţare», şansa lui e talentul propriu, sagacitatea, seriozitatea şi aplicarea asupra obiectului. Toate însoţite de eleganţa exprimării discursului critic. Scriind despre valori recente, unele consacrate, altele controversate, textul său e animat de nevoia unei confruntări/ identificări, dar şi de un solidarism tipic ardelenesc, care-l ataşează unei ferile tradiţii. Afirmat în critică în coloanele mai multor reviste, Boldea rămâne şi un poet delicat, ca şi cum creaţia l-ar ispiti spre zone eliberate de rigorile lecturii altora".

Mircea ZACIU

"Surdinizarea vocii criticului ar indica o anumită vocaţie de obiectivitate a opiniei, decurgând strict din substanţa operei comentate, subordonându-i-se fără a resimţi în chip evident vreo frustrare, şi o foarte largă disponibilitate de înţelegere, o îngăduinţă, chiar, faţă de cele mai diverse formule de stil şi viziune. În cronicile sale, Iulian Boldea se doreşte imparţial şi cât mai exact în descifrările propuse, realizate cu calm şi detaşare, atent la «ţinuta» echilibrată a ideii şi a expresiei, în absenţa

aproape oricărei implicări afective sau a vreunei manifestări de solidaritate «militantă»".

Ion POP

"Deopotrivă poet şi critic, după canonul instaurat printre echinoxişti de Ion Pop, Iulian Boldea e unul din cronicarii literari lansaţi, după '89, în substituirea celor absorbiţi de treburi mult mai urgente. Spre deosebire, însă, de majoritatea acestora, improvizaţi ad-hoc şi servind, în limitele unui contract limitat de suplinitori, un spectacol de o dezinvoltă incultură şi inadecvare, el merge pe linia unei vocaţii. Prompt în decodificarea semnificaţiilor şi abil în demontarea structurilor, Iulian Boldea o taie drept spre identitatea interioară a operei, fără prelungi exerciţii de încălzire. Austere şi economicoase, cronicile lui se deschid, de regulă, cu o generalizare integrativă, funcţională şi contrasă la pura ei eficienţă, după care se lasă, cât precaute, cât ferme, în apele lecturii. În acestea tânărul critic se scaldă cu voluptate, abandonându-se unei supleţi interpretative mărginită de rigoare. Aceasta din urmă nu-l constrânge prea tare, oferindu-i mai degrabă un cadru de exersare a subtilităţii. Excesele, fie de stil, fie de fineţe exegetică, sunt scurtate şi rezolvate în utilitatea şi adecvarea comentariului. Un aplicat, Iulian Boldea nu se agită teoretic, mergând pe linia mai pragmatică a clinicianului şi jucându-şi stilul între dezinvoltură şi inhibiţie".

Al. CISTELECAN

"Iulian Boldea devine (abia în 1996) un excelent autor, plămădindu-şi prin *Metamorfozele textului* o carieră de critic literar. Erudiţia, gustul (configurat pe parcursul diverselor lecturi), metoda pentru care optează, judecăţile sale estetice, analiza, mini-explozia de informaţii stilistice, spiritul de sinteză, receptivitatea (cu care Iulian Boldea frecventează textul) sunt de invidiat. În *Metamorfozele textului*, criticul din Târgu Mureş nu e

doar un artist interpretator, ci şi un cercetător cu o mare capacitate de asociere şi disociere".

Rodica DRAGHINCESCU

"Cu rare excepţii - excepţii semnificative în ordinea modelelor acceptate - criticul se păstrează în limitele geografiei spirituale a literaturii Ardealului, poate şi din acel «solidarism tipic ardelenesc» invocat de Mircea Zaciu. Dar predilecţia şi conservatorismul opţiunilor nu se transformă în partizanat gratuit. Acţiunea criticului presupune, în fond, o raportare la reperele stabile, este o permanentă căutare a paradigmelor în absenţa cărora actul critic îşi pierde funcţionalitatea (...). Caracterul formativ al lecturilor nu se împlineşte decât prin prisma conduitei morale. Convingerea care transpare, fără stridenţă, din opţiunile lui Iulian Boldea accentuează teza conjugării eticului cu esteticul. Cu accent, pe bună dreptate, deplasat spre «firea morală» a criticului, în condiţiile evaluării unei literaturi ce se reaşează temeinic în albia ei firească după 1989. Similară este atitudinea lui Iulian Boldea, adept al pragmatismului în privinţa combinării metodologice, pe filiera *criticii obiective*, definită drept «statura ideală a criticii» în general. Analist sagace, autorul *Metamorfozelor textului* vrea să stoarcă toate înţelesurile textelor din faţa sa şi când propria intuiţie i se pare insuficientă nu ezită să apeleze la opiniile altor critici, ca o măsură suplimentară a probităţii". Format la şcoala severă a *Echinoxului*, Iulian Boldea face parte din ultima promoţie antedecembristă. După debutul cu versuri în 1983, s-a remarcat în paginile revistei clujene, în anii 1986-1989, în dublă ipostază de poet şi cronicar literar. Revenit în spaţiul natal, odată cu terminarea facultăţii, el s-a integrat în climatul de emulaţie din jurul revistei mureşene *Vatra*, completând cea mai redutabilă echipă de cronicari literari, unii dintre ei şi poeţi pe deasupra: Cornel Moraru, Al. Cistelecan, Virgil Podoabă, Aurel Pantea şi ceilalţi".

Nicolae OPREA

"Fineţea observaţiei, precizia decupajelor, fermitatea opţiunilor, eleganţa frazei şi melodica sa învăluitoare sunt doar câteva dintre calităţile *Metamorfozelor textului*, volum despre care profesorul Mircea Zaciu nu ezită să afirme că «marchează un punct (de certă promisiune) pe harta tot mai diversă a ce va să fie literatura română a secolului următor». Autorul său, Iulian Boldea, este un nume cunoscut; poet şi critic cu experienţa scrisului continuu, el e deja o prezenţă în spaţiul literar românesc, o voce distinctă şi sigură, stăpână şi seducătoare. Subintitulată *Orientări în literatura română de azi*, cartea sa demonstrează nu doar o bună cunoaştere a fenomenului literar actual; ea schiţează profiluri cu pasiunea unui jucător. Paginile lui Iulian Boldea nu sunt cele ale unui judecător sever, ci mai degrabă ale unui martor încântat de sărbătorile textului. Iar spaţiul pe care îl creează este unul de caldă bucurie, cu discreţii şi discipline dintre cele mai seducătoare".

Diana ADAMEK

"Urmărit de spirit justiţiar, alteori încercând să lumineze un confrate căzut în dizgraţia criticilor şi lectorilor, Iulian Boldea reuşeşte să-şi menţină - de la un capăt la altul al cărţii - aplombul, vivacitatea şi inteligenţa replicilor. Proiectul său critic împrumută din materia spiritualităţii sale".

Carmen NEAMŢU

"Ceea ce urmăreşte Iulian Boldea nu este exhaustivitatea analizei sale, de multe ori el mulţumindu-se să practice o critică de întâmpinare, ci recâştigarea demnităţii actului critic, nu neapărat prin autonomie faţă de textul literar pe care îl discută, ci prin metoda uşor mozaicată, prin alura cochetă, prin sinteza dintre concept şi imagine, prin recurenţa anumitor simboluri, prin interferenţa planului sincronic cu cel diacronic".

Carmelia LEONTE

CUPRINS